PUBBLICAZIONE MENSILE

CONTO CORRENTE CON LA POSTA

DEDALO

RASSEGNA D'ARTE
DIRETTA DA VGO OJETTI

CASA EDITRICE D'ARTE BESTETTI E TVMMINELLI

MILANO - ROMA

ANNO · II · MCMXXI

FASC. II · LVGLIO

SUMMARY OF THE JULY ISSUE. 1921.

THE DESCENT OF THE CROSS OF TIVOLI. BY FEDERICO HERMANIN, SUPERINTENDENT OF THE GALLERIES IN THE LAZIO AND THE ABRUZZI.

It is only a short time ago that this magnificent group of statues in wood was restored and re-grouped in a chapel of the cathedral at Tivoli. It belongs to that interesting current of 13th century art that flourished in the Roman territory and culminated in the work of Pietro Cavallini. The painting of this Roman school - thad had even influenced the young Giotto - has been fully revealed, and now, little by little, we are begining to know something of the sculpture of this school. Prof. Hermanin has especially studied this subject and in No. 4 of Vol. I, of " Dedalo „ he has reproduced other monuments of this period.

THE ART OF ODERISI DA GUBBIO. BY PAOLO D'ANCONA, PROF. OF THE HISTORY OF ART AT THE ACADEMY OF SCIENCE AND LITERATURE OF MILAN.

Of the great miniaturist Oderisi of Gubbio, honoured and remembered by Dante, we know little, and of his art we know nothing. Judging by the position Dante gives him in comparing him with Franco Bolognese, Prof. d'Ancona, with subtle hypothesis, believes that a few of the Bolognese miniatures of the second half of the 13th century in which a strong French influence can still be found, must be work of the time of Oderisi. He has also found examples of this art in two Florentine manuscripts - reproductions of which appear with his article, - and he suggests, though not without some doubt, that these may be the work of Oderisi.

G. B. PIAZZETTA. BY GIUSEPPE FIOCCO, INSPECTOR OF THE PINACOTECA OF BOLOGNA.

In this article Dr. Fiocco draws in broad lines the characteristics of the art of Piazzetta, the immediate predecessor of the great Tiepolo. He is able at the same time to reproduce a few little known or hitherto unpublished works of this painter. Fiocco traces the principal art currents that contributed to the formation of 18th century Venetian art and shows us the part taken in this development by the Dutchman, Jan Lys, the Roman, Domenico Feti, the Genoese, Bernardo Strozzi, all three influenced by Caravaggio, and also the now almost forgotten Sebastiano Ricci, who was the forerunner of the whole century. This article is yet another important contribution by " Dedalo „ to the history of Italian painting in the 17th and 18th centuries.

PERSIAN CARPETS IN THE CHURCH OF SAN MARCO. BY ALDO RAVÀ.

From the 14th century onwards many diplomatic missions were exchanged between Venice and Persia. The Persian ambassadors brought always with them valuable presents, especially of textiles, for the doges. In fact one of the most famous of these, that of Fethy Bey in 1603, is represented in a great picture by Gabriele Caliari in the Ducal palace. Aldo Rávà believes that it was Fethy Bey himself who brought to Venice the carpets that now belong to the treasury of San Marco and photographs of which are here reproduced.

SARDINIAN PEASANT ART. III. - FURNITURE AND HOUSEHOLD UTENSILS. BY ARCHITECT GIULIO U. ARATA.

After telling us about Sardinian goldsmiths' work, carpets and embroidery, architect Arata now gives us another aspect of the peasant art of that country. He divides the types of forniture that belong to the different parts of Sardinia, shows us what were the motives of the various decorations and, where it is possible, gives the derivation of these. A few of the decorations can be traced back to mediaeval; art others, more recent, to the influence of Spanish, Genoese and Venetian art. Besides writing about furniture he notes typical Sardinian utensils, such as baskets woven in design and used for sifting flour and also pottery that seem to perpetuate forms and designs of remoteless antiquity.

AN UNKNOWN PICTURE BY TRANQUILLO CREMONA. BY UGO OJETTI.

Signor Ojetti writes of a portrait painted between 1873 and 1874 by the great Lombard artist that has been, until now, lost sight of by his biographers. It is in the Civic museum at Vicenza.

SOMMAIRE DU NUMÉRO DE JUILLET. 1921.

LA DESCENTE DE CROIX DE LA CATHÉDRALE DE TIVOLI. PAR FEDERICO HERMANIN SURINTENDANT DES MUSÉES DU LATIUM ET DES ABRUZZES

Ce magnifique groupe de statues en bois a été dernièrement restauré et reconstitué dans une des chapelles de la Cathédrale de Tivoli. Il appartient à ce singulier courant d'art du treizième siècle qui eut une si belle floraison dans le territoire romain et arriva à son apogée dans la peinture de Pietro Cavallini. La peinture de cette école romaine qui a tellement influencé même la jeunesse de Giotto, a été pleinement mise en lumière. De nos jours même les aspects de la sculpture de cette école se reconstituent lentement grâce surtout aux soins du Prof. Hermanin. Il a illustré d'autres monuments de la même époque dans la 4ème livraison de la 1ère année de " Dedalo ".

L'ART D'ODERISI DA GUBBIO. PAR PAOLO D'ANCONA, PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART À L'ACADÉMIE SCIENTIFIQUE ET LITTÉRAIRE DE MILAN.

Nous n'avons que de rares notices sur Oderisi da Gubbio, le grand miniaturiste mentionné avec honneur par Dante, et aucune sur son art. Partant de la position que Dante donne à Oderisi en comparaison de Franco Bolognese, le Prof. d'Ancona, avec des subtiles hypothèses, croit qu'il faut attribuer au temps d'Oderisi quelques miniatures bolonaises de la seconde moitié du XIII siécle dans lesquelles une forte influence française est encore visible. Il a récemment trouvé des esemplaires de cet art dans deux codes florentins dont on publie ici quelques pages, et pour lesquels il vient de proposer le nom d'Oderisi.

G. B. PIAZZETTA. PAR GIUSEPPE FIOCCO, INSPECTEUR DE LA GALERIE DE BOLOGNE.

Dans cet article le docteur Fiocco dessine à grands traits les caractéristiques de l'art de Piazzetta, prédécesseur immédiat du grand Tiepolo. Il saisit cette occasion pour publier des œuvres inédites et peu connues de ce peintre. M. Fiocco montre les principaux courants d'art qui contribuèrent à la formation du XVIII siècle vénitien; la part qu'y prit le Hollandais Jean Lys, le Romain Domenico Feti, le Gênois Bernardo Strozzi, tous influencés par Caravaggio; et enfin le rôle de precurseur qu' il faut donner à Sebastiano Ricci dans tout ce siècle de peinture, lui aussi presque oublié. Notre Revue continue, avec l'article de M. Fiocco, l'étude de la formation de la peinture italienne au XVII et au XVIII siècle.

LES TAPIS PERSANS DE L'ÉGLISE DE SAN MARCO À VENISE. PAR ALDO RAVÀ.

A partir du XIV siècle les relations entre Venise et la Perse furent fort nombreuses. Il était difficile que les ambassadeurs persans arrivassent à Venise sans porter au Doge de dons précieux, surtout en tissus. Il nous reste, d'une des ambassades les plus fameuses, celle de Fethy bey en 1603, le témoignage d'une grande toile du Palais Ducal, peinte par Gabriele Caliari. M. Aldo Ravà pense précisément qu'avec cette ambassade sont arrivés à Venise les magnifiques tapis du trésor de San Marco que nous reproduisons ici pour la première fois.

ART RUSTIQUE SARDE — III. — MEUBLES ET USTENSILES DOMESTIQUES. PAR L'ARCHITECTE GIULIO U. ARATA.

Après l'orfèvrerie, les tapis et les broderies, M. Arata étudie un autre aspect de l'art rustique de Sardaigne. Il établit les caractères les plus importants du mobilier domestique dans les diffèrentes régions de Sardaigne, les différents motifs de leur ornamentation, et, autant qu'il est possible, les origines de ces motifs. On peut en faire remonter quelques uns à l'art du moyen âge. D'autres, plus récents, montrent l'influence de l'art Espagnol, Gênois ou Vénitien. Après les meubles il nous entretient d'autres ustensiles foncierèment Sardes, tels que les grands paniers tissés à dessins qui servent à tamiser la farine; et la poterie en céramique qui semble perpétuer des formes et des motifs de la plus haute antiquité.

UN TABLEAU INCONNU DE TRANQUILLO CREMONA. PAR UGO OJETTI.

Il s'agit d'un portrait peint par le grand maître Lombard à Milan, entre 1873 et 1874, échappé jusqu'à présent à ses biographes. Il est déposé au Musée Municipal de Vicence.

FERNET-BRANCA

SPECIALITÀ DELLA SOCIETÀ ANONIMA
FRATELLI BRANCA - MILANO

IL RE DEGLI AMARI
APERITIVO - DIGESTIVO

INDISPENSABILE A
TUTTE LE FAMIGLIE

GUARDARSI DALLE CONTRAFFAZIONI

ISTITUTO DI EDIZIONI ARTISTICHE FRATELLI ALINARI

LUIGI DAMI - BERNARDINO BARBADORO

FIRENZE DI DANTE

Se lo studio dell'opera del Poeta è compito massimo per gli Italiani di tutti i tempi, precipuo dovere è in quest'anno la rievocazione della figura del Poeta e dei tempi e dei luoghi in cui egli meditò il poema che lo trasse, oltre ogni tempo ed ogni luogo, ad una perenne attualità. Il presente lavoro, in cui la analisi critica dei fatti è risolta in una sintesi vividamente ricostruttrice, assolve degnamente il compito che l'I. D. E. A. ritenne doveroso per le nobili tradizioni artistiche della Casa Alinari, in questo seicentenario. Accanto alle notizie, esatte anche se spoglie di ogni tedio di erudizione, una scelta di illustrazioni, tratte da fotografie, da disegni, da codici, da volumi per gran parte ignoti alla maggioranza dei colti, agevola ad ognuno una ricostruzione immediata, precisa, aderente alla lontana realtà. Cosicchè il lettore della "FIRENZE DI DANTE" si rivolgerà con accorgimento critico nuovo alla lettura del poema, resogli vivo e fattogli chiaro da una rievocazione attiva della vita e della storia da cui esso ebbe origine.

INDICE. — *Avvertenza*, - *La città:* che cosa si deve intendere per Firenze di Dante; la città di Cacciaguida; la città di Dante; la città dell'esilio di Dante. - *La storia:* cenni introduttivi; Guelfi e Ghibellini; Magnati e Popolani; gli Ordinamenti di Giustizia; Bianchi e Neri; il trionfo del Popolo Grasso; conclusione. - *La vita:* mutamento dei costumi nella seconda metà del secolo XIII; in casa; per la strada; gli affari; feste, cerimonie e lussi. - *Dante:* i primi anni; i tempi della Vita Nuova; le deviazioni; la vita pubblica; l'esilio. - Elenco delle illustrazioni - Nota bibliografica.

Grande volume in-8 di 206 pagg. su carta di lusso, con 63 tavole fuori testo e copertina originale all'antica . . . . Lire 35.—

GRANDI CARTELLE DI RIPRODUZIONI FOTOMECCANICHE DI IMMINENTE PUBBLICAZIONE:

LE ARTI DECORATIVE ED INDUSTRIALI IN ITALIA

Ricchissima cartella contenente XVII tavole in nero e duplex ed una in tricromia riproducenti vasi, ferri, vetri, mobili. ecc.

Utilissima per gli artisti ed i produttori di oggetti mobili, artistici, ecc.

(Seguiranno altre cartelle, tutte con XX tavole).

MICHELANGELO - I DISEGNI

Cartella prima
contenente venti disegni in fototipia, montati su cartoni 35 × 50

Seguiranno: MICHELANGELO, cartella seconda e terza; DURER; REMBRANDT; RAFFAELLO; LEONARDO. ecc.

Non sono compresi in queste collezioni che i disegni di certa attribuzione, costituendo così una guida sicura per gli artisti.

PER ORDINAZIONI, INFORMAZIONI E CATALOGHI RIVOLGERSI:

FRATELLI ALINARI - I. D. E. A. - VIA NAZIONALE N. 8 - FIRENZE

Telefono: 21-05 — *Telegrammi:* I. D. E. A.

SOMMARIO DEL II° FASCICOLO

FEDERICO HERMANIN, *soprintendente ai Musei e oggetti d'arte del Lazio e degli Abruzzi:* La Deposizione di Tivoli, con 8 illustrazioni e 1 tavola fuori testo.

PAOLO D'ANCONA, *professore di storia dell'Arte all'Accademia scientifico-letteraria di Milano:* L'arte di Oderisi da Gubbio, con 7 illustrazioni.

GIUSEPPE FIOCCO, *ispettore della Pinacoteca di Bologna:* Giovan Battista Piazzetta, con 16 illustrazioni e 1 tavola fuori testo.

ALDO RAVÀ: I tappeti del tesoro di San Marco, con 1 illustrazione e 3 tavole a colori.

GIULIO U. ARATA: Arte rustica sarda - III, Mobili e arredi domestici, con 20 illustrazioni.

UGO OJETTI: Un ritratto sconosciuto di Tranquillo Cremona, con 1 tavola fuori testo.

Commenti.

NEL III FASCICOLO:

IGINO B. SUPINO: Un'opera sconosciuta di Jacopo della Quercia, con 2 illustrazioni e 1 tavola fuori testo. — GIORGIO SANGIORGI: Tessuti istoriati fiorentini, con 17 illustrazioni. — RICCIOTTI BRATTI: La Mariegola dei Calafati nell'Arsenale di Venezia, con 7 illustrazioni. — ETTORE SESTIERI: Quadri del Cavallino, con 9 illustrazioni e 1 tavola a colori. — GIOVANNI GRANDI: Giocattoli russi, con 13 illustrazioni. ANGELO BRUSCHI: Il primo monumento a Dante in Santa Croce. — Commenti.

NEL PRIMO FASCICOLO *DEDALO* HA PUBBLICATO:

NELLO TARCHIANI: L'altare d'oro di Sant'Ambrogio, con 10 illustrazioni e 5 tricromie. — T. DE MARINIS. Un ritratto di Piero de' Medici di Domenico Ghirlandaio, con 3 illustrazioni e 1 tavola fuori testo. — ORLANDO GROSSO: Decorazione e mobilio dei palazzi genovesi del seicento e settecento, con 23 illustrazioni. — SALVATORE DI GIACOMO: Il busto di Cesare Correnti di Vincenzo Gemito, con 2 illustrazioni. — Commenti.

SEGRETARIO DI REDAZIONE: LUIGI DAMI, Firenze - Palazzo dell'Arte della Lana.

AMMINISTRAZIONE: MILANO, Viale Monforte, 20

Italia e Colonie	*Abbonamento a dodici fascicoli della seconda annata*	*Lire 120,—*
	Fascicolo separato	*„ 12,—*
Estero	*Abbonamento a dodici fascicoli*	*Franchi 120,—*
	Fascicolo separato	*„ 12,—*

Prezzo della prima annata completa	*Lire 150,—*	.. *Estero*	*Franchi 150,—*
Rilegata in tela e oro con indici ..	*„ 200,—*	.. „	*„ 200,—*
Fascicolo separato	*„ 15,—*	.. „	*„ 15,—*

Gli abbonamenti si ricevono presso tutte le sedi della Casa editrice BESTETTI & TUMMINELLI:

MILANO — Viale Monforte, 20 Telef. 29-16
ROMA — Via Mich. Caetani, 32 (Palaz. Mattei) „ 37-97
GENOVA — Via Garibaldi, 2 r „ 49-75
VENEZIA — Piazza S. Marco „ 1-16
FIRENZE — Palazzo dell'Arte della Lana Telef. 43-06
NAPOLI — Via Pace (già D. Morelli) 14-16
LUGANO — Riva V. Vela, 1 „ 10-82
PALERMO — Corso Vittorio Emanuele, 359

TIVOLI: PARTICOLARE DELLA CROCIFISSIONE

LA DEPOSIZIONE DI TIVOLI.

Quando parecchi mesi or sono pubblicai in *Dedalo* alcune sculture medievali del Palazzo di Venezia, promisi ai lettori che avrei fatto conoscere loro la grande Deposizione lignea del Duomo di Tivoli, e mantengo ora la promessa.

Il magnifico gruppo medievale stava sino a non molto tempo fa chiuso e stretto in una nicchia d'altare nella prima cappella di destra del Duomo, e le figure, dipinte d'un'atroce vernice nera, non erano che malamente visibili di scorcio.

Tolte di là le cinque figure furono liberate dall'imbratto a cura della Soprintendenza, ed il gruppo ricomposto in una cappella dalla volta bassa e spoglia di quei brutti ornamenti barocchi e neoclassici, da cui nel Seicento e sullo scorcio del Settecento la vecchia cattedrale tiburtina è stata irreparabilmente sconciata. Il trittico del Salvatore, immagine rarissima dell'undicesimo secolo, anche questa restaurata dalla Soprintendenza, e la *Deposizione* di cui parlo ora, stanno a dimostrare quale dovesse essere la dignità dell'antichissima chiesa, presso cui ancora si erge bruna e massiccia la gran torre campanaria, una delle più belle della provincia di Roma, che pure di torri e di campanili è così ricca.

Nel disporre il gruppo della *Deposizione* ho cercato appunto un ambiente che, per essere spoglio d'ornamenti tardi e per la forma dell'architettura semplice e rustica, fosse adatto ad accogliere un'opera d'arte creata in un tempo che non conosceva svolazzi e ghirigori.

La *Deposizione* di Tivoli si connette stilisticamente colle altre sculture romaniche della provincia, ed appunto colla *Madonna di Costantinopoli* d'Alatri, colla Madonna di Acuto, ora nel Palazzo di Venezia, colla Madonna della Mentorella e colle teste di trave di una casa medievale romana, pubblicate pure in *Dedalo*. Ma supera tutte queste sculture lignee per grandezza di concezione e per vivezza di espressione, raffigurando con profondo sentimento il dramma pietoso del corpo del Salvatore abbassato dal legno del martirio.

Dall'alta croce scende il corpo divino colle braccia abbassate verso Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, che s'accostano amorosamente a raccoglierlo.

L'artefice ha sdegnato ogni particolare veristico, ed ha in ciò superato molti che lo hanno preceduto nel raffigurare la scena pietosa. Pare quasi che il distacco del corpo dal legno si compia per forza divina e non umana, e v'è in ciò come un ricordo dell'antica tradizione di raffigurare il Cristo vivo sulla croce. Egli ha la bella testa coi capelli ravviati sotto le due corone, quella di spine e quella imperiale irta di acuti tridenti, china verso i pietosi, verso la madre ed il discepolo prediletto.

Su tutti s'irraggia da lui come una viva parola di consolazione di pietà e di conforto.

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE DALLA CROCE.

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE - IL CRISTO.

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE - LA VERGINE.

Alle porte di Roma la compostezza classica ha allontanato il dramma veristico di cui tanto si compiacevano i romanici del Settentrione, Nella cattedrale di Parma Benedetto Antelami ha della Deposizione raffigurato il momento più atrocemente crudele, quando Nicodemo salito su di una scala toglie il chiodo che ancora configge alla croce la mano sinistra del Salvatore. La destra è già libera e Maria la stringe convulsa fra le sue mani e vi appoggia amorosa il volto.

La Deposizione di Tivoli è di carattere più altamente sacro e avvince col suo mistero noi uomini moderni, ma dal drammatico racconto dell'Antelami e degli altri scultori suoi affini nasce quella tradizione d'arte viva e palpitante che preparò il Rinascimento. La grandiosa arte medievale romana del Duecento, in cui culminano secoli e secoli di tradizione, ha ormai raggiunto la compostezza del simbolo ieratico di per sè augusto e profondo, ma non datore di vita. Pietro Cavallini monumentale e classico nelle forme e Giotto agile e drammatico sono nella pittura i rappresentanti delle due tendenze. Il Cavallini chiude una tradizione gigantesca, fermatasi ormai in una quasi ieratica immobilità, Giotto apre coi suoi drammatici racconti, colti con occhio innamorato dalla vita, la nuova via all'arte italiana.

Il gruppo di Tivoli si compone di sei figure: il Cristo, a cui ho già accennato, la Madonna, San Giovanni Evangelista, Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e uno dei due angioli che ai lati della croce sostenevano, se non mi sbaglio, le lucerne. Il Cristo è nudo e non ha che un panno intorno ai fianchi, ha una corta barba

appuntita sul mento, la Vergine colla palla che le copre il capo ha il tipo tradizionale, dal quale non si allontana nemmeno per la mossa delle braccia lievemente alzate colle mani distese. Essa per la forma del corpo, per i lineamenti e per le vesti ricorda le madonne delle pitture medievali romane, e non v'è chi abbia visto la Vergine della tavola dell'Aracoeli, che risale al decimo secolo, o quella di uno degli sportelli del trittico del Salvatore che è dell'undecimo e che si conserva nello stesso Duomo di Tivoli, che non riconosca che lo scultore della *Deposizione* sta completamente in quella tradizione, che culmina sulla fine del secolo decimoterzo nella bellissima Madonna che sta ritta presso il Cristo giudice nell'affresco del Giudizio universale di Pietro Cavallini a Santa Cecilia in Trastevere. Del resto questo è un tipo comune all'arte romanica, che ci richiama altre figure di madonne, come ad esempio quella della Deposizione del Duomo di Modena, o quella scolpita da *Prete Martino*, nell'anno 1199, per il Duomo di Borgo San Sepolcro e che ora si conserva nel Museo Federico a Berlino.

Le statue di Tivoli debbono, a mio avviso assegnarsi ai primi anni del secolo decimoterzo, e sono quindi circa di un secolo più antiche di quelle del gruppo della Deposizione del Duomo di Volterra, ch'io ho qui riprodotto, e che per la composizione ricorda il gruppo di Tivoli, ma che gli è di gran lunga inferiore per modellazione ed espressione.

Contemporanea della Deposizione del Duomo di Tivoli e simile per molti caratteri, che sono del resto quelli comuni a tutte le sculture romaniche fra il dodi-

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE - GIOVANNI.

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE - PARTICOLARE DELLA VERGINE.

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE - PARTICOLARE DI NICODEMO.

cesimo e il decimoterzo secolo, è la Crocifissione della porta intagliata del Duomo di Spalato. La Madonna e San Giovanni vi hanno infatti la stessa mossa.

Il San Giovanni di Tivoli è forse la figura più debole del gruppo perchè ha la testa un po' grossa rispetto al corpo ed è disegnato con qualche stento. Belli per modellazione e interessanti per la semplice maestà dell'espressione sono Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo, che vestiti colla tunica che è comune a tutte le figure maschili dell'arte romanica, riprese direttamente dalla vita, ricordano, per non citare altro, le figure dei mesi della Pieve di Santa Maria di Arezzo.

Come sempre le figure dei personaggi secondari hanno nelle figurazioni di questi secoli maggiore efficacia che non le figure santissime, perchè l'artista nel raffigurarle essendo meno stretto dalla tradizione, guardava direttamente alla vita. I corpi di Giuseppe e di Nicodemo bene equilibrati, si muovono quietamente non per una bisogna faticosa, ma per un'azione di pietà in cui li sostiene ed aiuta lo spirito di Dio. Non v'è nulla qui dello sforzo che essi fanno a Volterra, nè della nervosa snellezza dei personaggi delle storie della Passione del Cristo, scolpite sul Pontile del Duomo di Modena.

L'ambiente romano, a cui Tivoli appartiene, fa sì che inconsciamente gli artisti siano più composti e più equilibrati perchè un certo che di classico è come innato nel loro spirito, e durante tutti i tempi li tiene lontani da soverchie scapigliature e fantasie.

Ben diversa dalle altre statue è la figura del piccolo angiolo ancora conservata, che alcuni anni fa il benemerito signor Silla Rosa, ispettore dei monumenti, ritrovò gettata fra mobili vecchi nella sagrestia del Duomo. Il piccolo essere magro, stecchito, colle grandi ali tende in alto le braccia colle palme tese da cui certo pendeva una lucerna. Per raffigurarlo piangente in atto di disperazione lo scultore ne ha fatto una specie di locusta in cui nulla ricorda sia pure lontanamente la freschezza di un angioletto al quale la vita sorride anche fra le lacrime.

Gli avambracci delle figure, tranne che del Cristo e dell'angiolo, sono tutti movibili e fermati al corpo con perni. Questa particolarità è molto interessante perchè ci ricorda l'antichissimo uso di rivestire le figure in occasione di feste solenni. Il gruppo deve infatti essere da noi considerato come un ricordo o, quasi direi, una figurazione contemporanea di una di quelle sacre rappresentazioni che a Roma e nei paesi vicini si inscenavano durante la settimana di Passione.

Forse le stesse vesti degli attori del sacro dramma servivano a rivestire le statue lignee. Nella colorazione, che in parte si è conservata, abbiamo un prezioso elemento per immaginare di quale tipo erano le vesti. Sotto alla vernice nera l'abilissimo restauratore signor Carmelo Gardini è riuscito a scoprire le tracce di argentatura e di doratura delle tuniche e dei pallii, e pochi avanzi di colore rosso e turchino. Il tempo e l'incuria degli uomini hanno quasi completamente cancellato i colori e la vivacità delle argentature e delle dorature, ma noi non possiamo rimpiangere questa brillante decorazione. Scurite dall'incenso e dal fumo dei ceri, che la pietà dei fedeli per se-

TIVOLI: LA DEPOSIZIONE - PARTICOLARE DI GIUSEPPE.

VOLTERRA, DUOMO: DEPOSIZIONE DALLA CROCE.

coli ha acceso intorno ad esse, le austere figure che compongono la scena drammatica, sotto la bassa volta della cappella disadorna ci danno un'immagine viva di quei secoli in cui la nostra arte, liberatasi dalle pastoie del bizantinismo e non ancora presa nelle magnifiche reti dell'imitazione classica, si andava rinnovando, perchè accanto al fervore religioso, che all'opera degli artefici dava il valore di un'appassionata preghiera, si andava risvegliando il vivo piacere per la realtà che li faceva palpitare di vita e di amore.

FEDERICO HERMANIN.

L'ARTE DI ODERISI DA GUBBIO.

Mentre Dante, giunto per una via angusta e malagevole al primo cerchio del Purgatorio, è intento a contemplare la ripa marmorea, adorna d'intagli sì belli, che vincono non pur Policleto ma la stessa natura, ecco venire alla sua volta alcune anime, che purgano il peccato della superbia, movendosi a stento rannicchiate sotto gravissimi pesi. Una di queste anime fissa in volto Dante, lo riconosce e lo chiama:

> " Oh, " diss'io lui „ non se' tu Oderisi,
> L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell'arte
> Che alluminare è chiamata in Parisi? „
>
> " Frate, " diss'elli „ più ridon le carte
> Che pennelleggia Franco Bolognese:
> L'onore è tutto or suo, e mio in parte. „(1)

E qui segue un lungo e malinconico ragionare di Oderisi, introdotto dal Poeta, non tanto per dimostrare il ravvedimento e l'umiltà nuova dell'anima superba, quanto per porre in rilievo, genericamente, la vanità di ogni fama terrena, destinata a esser distrutta dal tempo che le diè nascimento, come l'erba a essere discolorata dal sole che già la fece spuntar dalla terra.

Ma non per questo, secondo il pensiero di Dante, l'umanità deve acquetarsi in una supina e anticipata rassegnazione ai voleri del fato, perchè la vita, che è lotta e conquista, offre larga e sempre nuova occasione all'affermarsi d'ogni personalità.

Agli inizi del trecento la *dolce* e *nuova scuola* si afferma vittoriosamente tra noi: nella poesia con Guido Cavalcanti, che relega in ombra la maniera astrusa e dottrinale del Guinicelli; nella pittura con Giotto che infonde sangue e vita nelle forme bizantineggianti di Cimabue; nella miniatura con Franco Bolognese che raggiunge più efficaci effetti decorativi rispetto al vecchio Oderisi.

Se tuttavia noi siamo compiutamente edotti della trasformazione avvenuta ai tempi di Dante nella pittura e nella poesia per opera di Giotto e del Cavalcanti, che cosa precisamente sappiamo, all'infuori di quanto dice il Poeta, delle nuove direttive impresse all'arte della miniatura da Franco Bolognese? E, rimontando più addietro, quali testimonianze abbiamo della vita e della operosità del glorioso artista eugubino, che nel Purgatorio paga il fio

della superbia terrena derivatagli dalla eccellenza raggiunta nel suo magistero?

Di Oderisi da Gubbio non abbiamo che scarse notizie. Benvenuto da Imola, nel suo comento alla Commedia, lo dice "magnus miniator in civitate Bononie", e il Buti "buono miniatore di pennello, sì che al tempo suo niuno era sì buono".

A prescindere da queste ed altre testimonianze, abbiamo alcuni documenti che si riferiscono a lui. Il 19 luglio 1269 egli si trovava testimone, insieme con altro miniatore, Paolo di Giacomino dell'Avvocato, a un atto col quale tre studenti francesi promettevano ad Anselmo Clarentes e a Clarentino suo figlio *trecentas libras turonensium hinc ad XX dies mensis novembris, in civitate Parisii pro precio et cambio nonigentarum XII librarum et X solidorum bononenorum. Et pignoraverunt eis unum Codicem, unum Digestum, unum Volumen, unum Inforciatum, unum Digestum novum et lecturam domini Odofredi* (2). Un altro documento del 1269 lo mostra in relazione con uno straniero, che aveva bisogno, probabilmente per uso di scuola nello studio bolognese, di un Digesto nuovo. Oderisi, insieme col già ricorato Paolo di Giacomino dell'Avvocato, si fa garante che il codice sarà trascritto per la somma convenuta (3). Nel 1271 i due miniatori sono sempre associati, e l'11 Marzo si obbligano con regolare contratto a miniare *de pennello de bono azzurro octoginta duo folia de antifonario* per il canonico Azzo de' Lambertazzi (4). Sappiamo inoltre che Oderisi morì nel 1299, dopo aver passato la maggior parte della sua vita a Bologna (5), dalla quale si sarebbe allontanato in epoca non precisata per operare nella Libreria papale. Quest'ultima notizia ci viene dal Vasari: "Fu in questo tempo a Roma molto amico di Giotto per non tacere cosa degna di memoria che appartenga all'arte, Oderigi d'Agobbio, eccellente miniatore in quei tempi; il quale, condotto per ciò dal papa, miniò molti libri per la libreria di palazzo, che sono in gran parte oggi consumati dal tempo. E nel mio libro de' disegni antichi, sono alcune reliquie di mano propria di costui, che in vero fu valente uomo (6).

Se poco sappiamo della vita, nulla assolutamente si conosce dell'arte di questo maestro, che negli ultimi tre decenni del sec. XIII dovette godere di una fama, al dire di Dante, quasi incontrastata. Si può pensare peraltro che la sua attività siasi volta soprattutto ai libri giuridici pel celebre Studio bolognese, il quale forniva ai miniatori immensa quantità di lavoro (7).

I codici miniati da artisti bolognesi, massime del sec. XIV, abbondano nelle nostre biblioteche. Si tratta per lo più di Decretali, Digesti, Commentari, che subito si riconoscono per la speciale grafia (*littera bononiensis*), per le ornamentazioni dai fogliami accartocciati rossi e turchini, per le scene figurate rappresentanti professori in cattedra, notai vestiti del rosso manto vaiato, in atto di disputare o di scrivere leggi, ministri della giustizia, laici e religiosi, in atto di comminare pene a chi aveva offeso la legge dei due poteri. Come ben ha notato il Malaguzzi, Bologna, a differenza di altre regioni, non conobbe che per eccezione, in mezzo alla ricca messe giuridica, la miniatura di genere sacro. Perciò, tra i moltissimi miniatori del due e trecento che lavorarono in Bologna, e di cui si conserva ricordo nei documenti, pochissimi se

STORIE DI ADAMO ED EVA E LETTERA INIZIALE: FIRENZE, BIBLIOTECA RICCARDIANA: COD. 1884[M], c. 2[V] *(GERARDO D'ANVERSA)*.

ne trovano che fossero religiosi; ed anzi, la maggior parte degli stessi libri liturgici fatti per chiese e conventi sono opera di artisti laici. Per completare il quadro della miniatura bolognese nel periodo delle origini, bisogna infine ricordare un'altra fonte importante di lavoro, derivante dalle molte società d'armi e d'arti, che ogni tanto rinnovavano i loro statuti e le loro matricole: negli uni e nelle altre la parte ornamentale consisteva in figure di santi protettori, stemmi, emblemi, composizioni allusive alle varie attività cittadine.

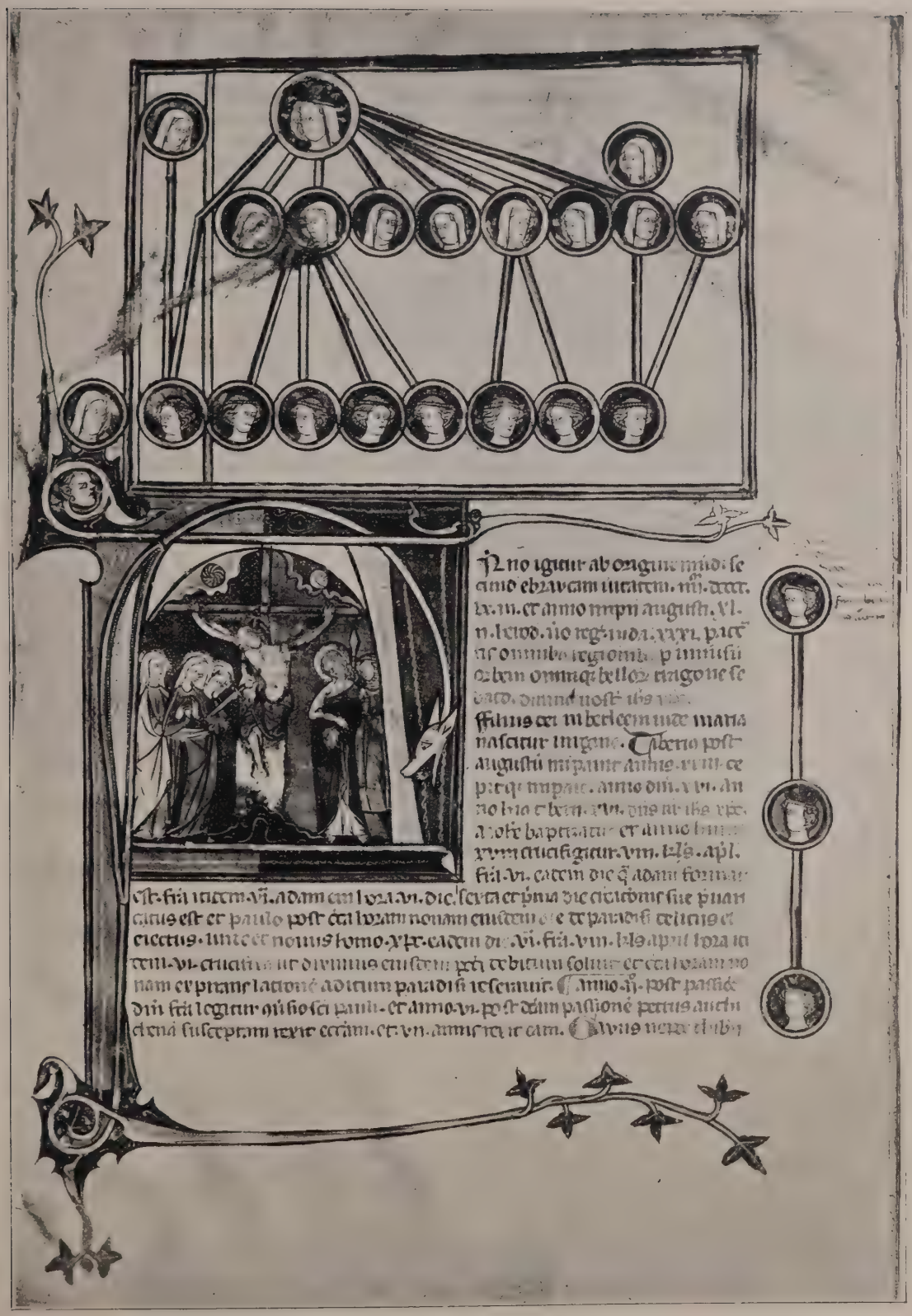
Nel complesso di questa produzione miniata che, riferendoci al solo suo valore rappresentativo, possiamo definire coi nomi di *giuridica*, *religiosa e civile*, qual parte spetta al più vecchio dei due miniatori ricordati da Dante? È chiaro che il quesito non si potrà risolvere con sicurezza se non il giorno in cui la fortuna avrà portato a rinvenire un documento che dia ad Oderisi la paternità di un determinato cimelio. Oggi dobbiamo contentarci di ipotesi. E forse una ipotesi che abbia probabilità di coglier nel vero si può questa volta formulare, tenendo presenti le parole di Dante, le quali chiaramente accennano ad un essenziale mutamento di direttiva avvenuta nell'arte della miniatura in Bologna agli inizi del sec. XIV, e paragonando i prodotti di questo inizio di secolo con quelli dello scorcio del precedente.

Se si stabilisce questo paragone fra l'arte delle due epoche, si vede subito che agli inizi del sec. XIV la miniatura bolognese ha assunto quella particolare fisonomia di scuola che la caratterizza fra tutte le altre italiane, mentre nella seconda metà del secolo XIII vi si riscontra un ibridismo di stile, che deriva da contatti di maniere diverse non ancora riuscite a fondersi in uno stile speciale (8). Questo ibridismo, che, più o meno accentuato, si nota a questa epoca in tutte le nostre scuole di miniatura, appare certo più visibile in Bologna, che per le necessità dello Studio, doveva offrire ospitalità e abbondante lavoro non solo agli artisti italiani d'ogni regione, ma anche a quelli d'oltralpe.

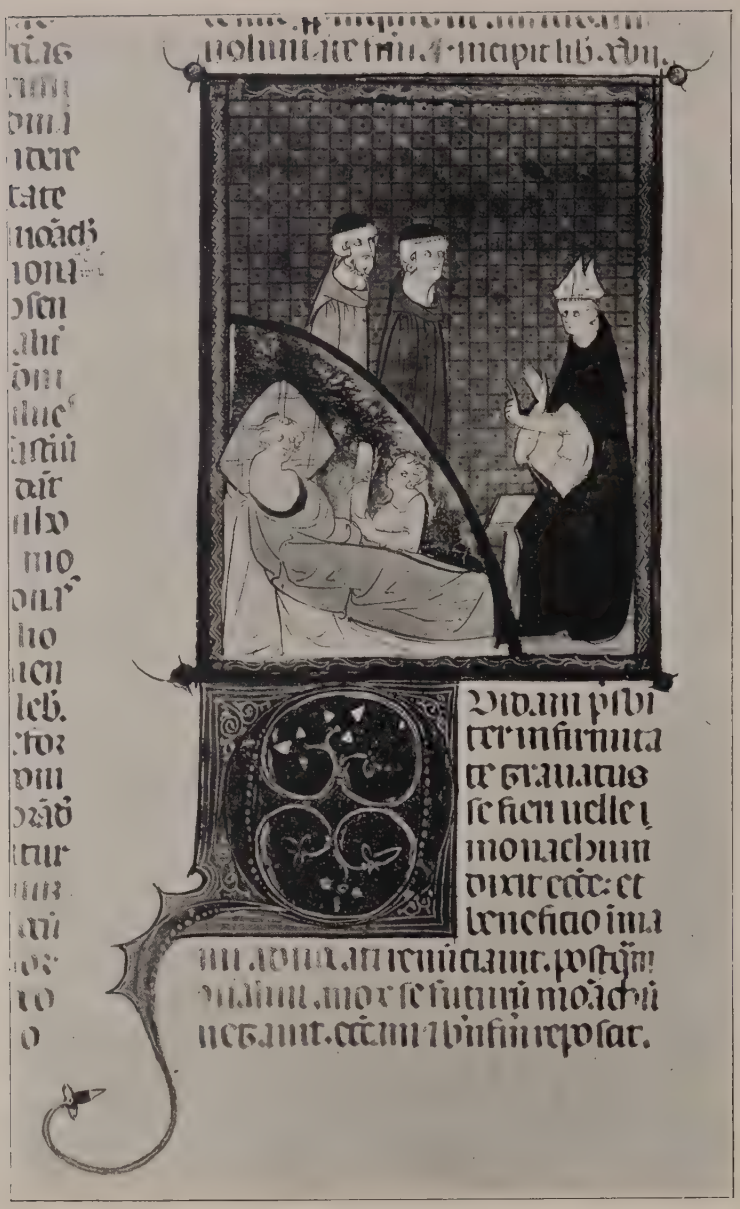
Per questo non tutti sono concordi nell'attribuire alla scuola di Bologna alcuni codici della fine del ducento, ad esempio la ricca *Bibbia* Vat. lat. 20, quantunque essi abbiano non dubbi caratteri della scuola stessa.

Il più antico documento di miniatura bolognese datato, è offerto dagli *Statuti dell'arte dei falegnami* del 1248, conservato nell'Archivio di Stato di Bologna.

La decorazione miniata di questo codice, del tutto rudimentale, non permette alcun apprezzamento sicuro e richiama alla stessa maniera che si riscontra negli *Statuti dell'arte dei falegnami* del 1270, che si conservano nello stesso Archivio. Un'arte più evoluta si riscontra nelle *Matricole e Statuti della società dei drappieri dal 1284 al 1286* del Museo Civico di Bologna; negli *Statuti della Compagnia dei Battuti di Santa Maria della Vita* del 1260 conservati presso l'Amministrazione degli Ospedali di Bologna, e in altri codici che, con quest'ultimo ricordato, presentano analogie, quali una *Bibbia* della Biblioteca Rossiana a Lainz-Wien (ms. VIII. 194); un cod. della Biblioteca di Monaco (ms. lat. 21261), un altro di Stuttgart (ms. n.° 16), formanti un gruppo in cui le influenze bizantine si fondono con caratteri peculiari della maniera bolognese (9).



DECORAZIONE E LETTERA INIZIALE CON LA CROCEFISSIONE - FIRENZE. BIBLIOTECA RICCARDIANA, COD. 1184[M], C. 12[2] *GERARDO D'ANVERSA).*



VOTO DI UN PRETE INFERMO DI FARSI MONACO RINUNZIANDO AI BENEFICI.

FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA: COD. EDILI 97, c. 238 *(DECRETUM GRATIANI)*.

Si domanda: questi codici e altri del medesimo tempo, che ometto per brevità, può verisimilmente ammettersi sieno di Oderisi da Gubbio? Per il Venturi essi denotano soltanto " una fiorente scuola di miniatori a Bologna, forse non estranei allo sviluppo dato quivi all'arte dall'Eugubino ", [10] mentre il Baldani, a proposito degli *Statuti di Santa Maria della Vita* del 1260, afferma che " nulla fa ritenere avventata l'ipotesi che possa essere Oderisi quel maestro, che pure partendo da forme antiche e conservando gli insegnamenti della tecnica bizantina de' tempi migliori riesce a produrre

MINIATURA ALL'INIZIO DEL CAPITOLO DEI PRIVILEGI ECCLESIASTICI.

FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA: COD. EDILI 97, c. 294v *(DECRETUM GRATIANI).*

un'opera che ha una vita e una fisonomia peculiare „. (11)

Senza menomare il valore delle ricerche che è merito del Venturi di aver iniziato e del Baldani di aver proseguito, a me sembra che essi, nel considerare la miniatura bolognese della seconda metà del secolo XIII, non abbiano tenuto conto di una importantissima corrente artistica che vi si riscontra, cioè di quella francese. Molti dei codici chiesastici e anche giuridici di *littera bononiensis* vennero infatti eseguiti o da miniatori francesi, o da miniatori che all'arte francese sembrano essersi direttamente ispirati (12).

MINIATURA ALL'INIZIO DEL CAPITOLO INTORNO ALLA GIURISDIZIONE D'ALCUNE DECIME.

FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA: COD. EDILI 97. c. 210² *(DECRETUM GRATIANI).*

Tutti conoscono l'eccellenza cui già era pervenuta la miniatura francese, o meglio parigina, nel secolo XIII; e in parte sono chiarite le influenze ch'essa ebbe poco più tardi sullo sviluppo della nostra, specialmente nell'Italia meridionale, alla corte di Roberto il Savio. Che questa influenza abbia potuto efficacemente pervadere anche la scuola di Bologna non deve recar meraviglia: ricordo che allo Studio di questa città affluivano numerosi gli studenti dalla Francia, ed anzi proprio tre di essi abbiamo visto in relazione con Oderisi nell'atto citato del 19 luglio 1269. Ma quella che potrebbe

UN VESCOVO È ACCUSATO AL SUO METROPOLITANO DI PECCATO CARNALE.

FIRENZE, BIBLIOTECA LAURENZIANA: COD. EDILI 97, c. 128v *(DECRETUM GRATIANI)*.

essere soltanto una ragionevole supposizione diviene assoluta certezza qualora si considerino i documenti artistici giunti fino a noi. Nella stessa *Bibbia Vat. lat. 20*, che il Baldani[13] non esita ad attribuire ad Oderisi, è stato rinvenuto dal Dvorak sul fol. 382 un ornamento prettamente francese, che a torto, mi sembra, ha contribuito a mettere in dubbio, la provenienza bolognese del codice. Si aggiunga che in ogni serie di codici miniati bolognesi delle nostre Biblioteche, se ne trovano molti tra i più antichi, che per lo stile richiamano alla maniera di oltralpe. Anche nelle Bi-

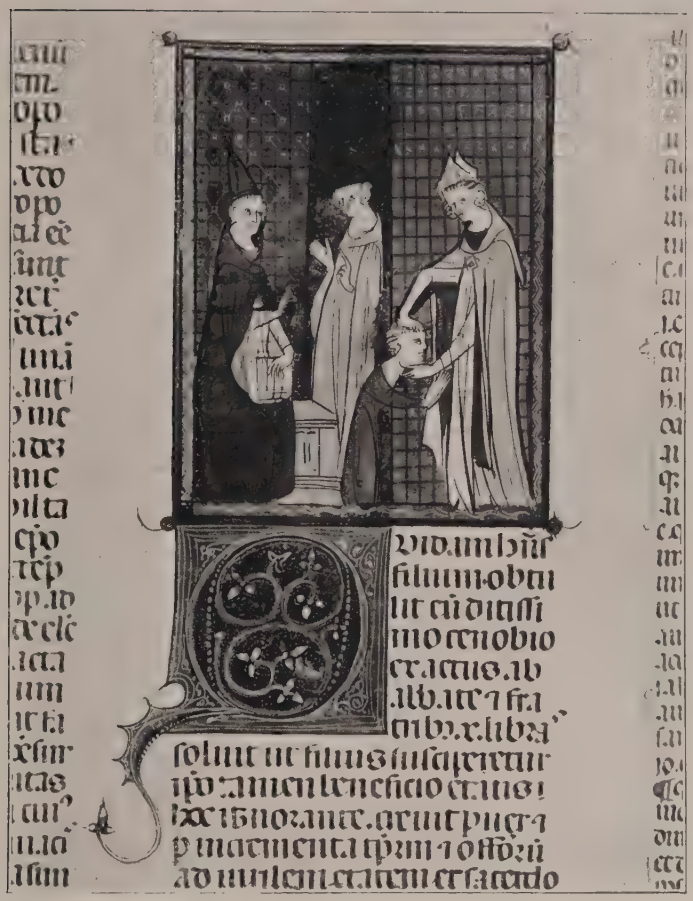
blioteche di Firenze, che ho avuto occasione di esaminare di recente con ogni attenzione, non pochi esemplari ho trovato che rivelano una tecnica calligrafica prettamente francese arricchitasi talora con elementi nostrani, e cito come esempio il *Gerardo d'Anversa* della Riccardiana, e un *Decretum Gratiani* della Laurenziana [14].

Le carte di *Gerardo d'Anversa* sono adorne di iniziali figurate recanti strane immagini satiriche, e, nei margini, di un grandissimo numero di piccoli clipei, che presentano su fondo dorato e colorato, le teste dei personaggi nominati nell'opera. Due maggiori rappresentazioni illustrano le storie di Adamo ed Eva e della Passione. In ambedue queste storie tornano le stesse figurette sottili, calligrafiche, goticizzanti, segnate nettamente nei contorni con un tratto scuro, senza alcuna ombreggiatura negli incarnati. Nel fondo tutto fregiato a crocette predomina il rosso e il turchino, i due colori più consueti nella miniatura bolognese. Molto interessante quanto alla composizione è la ricordata scena di Adamo ed Eva, tutta conforme ai modelli d'oltralpe. Essa ha perduto qui ogni accento drammatico e si è tramutata in una scena di genere, che fa tornare alla mente le deliziose composizioni che si riscontrano negli *Officioli* francesi o fiamminghi nelle pagine del Calendario.

Diverso dal *Gerardo* della Riccardiana è il *Decretum* della Laurenziana, ornato d'una serie di miniature strettamente connesse col testo giuridico. È opera di un vero e proprio maestro, che sa mirabilmente intonare i colori con l'oro, e movere le solite figurette calligrafiche di tipo francese in scene di accuratissima esecuzione.

Che questi due splendidi codici sieno bolognesi non v'ha dubbio, e che nelle miniature abbiano avuta larghissima parte modelli francesi è del pari fuori di discussione. Due ipotesi si presentano dunque alla mente: o questi codici sono un prodotto di artisti francesi che in Italia ebbero occasione di avvicinare l'arte loro alla nostra, oppure essi testimoniano di una vera e propria scuola italiana che dall'arte francese trasse diretta inspirazione. La seconda di queste due ipotesi sembra la più plausibile perchè difficilmente artisti nati ed educati in Francia sarebbero riusciti a modificare così sensibilmente il proprio stile a contatto del nostro, ed anche perchè questa seconda ipotesi sembra rispondere maggiormente allo spirito che informa il passo dantesco.

Perchè infatti Dante, rivolgendosi a Oderisi nel Purgatorio, l'avrebbe proclamato " ....l'onor di quell'arte Che alluminare è chiamata in Parisi ", se realmente l'arte sua non fosse stata importante documento di quel particolare stile francese, allora noto e apprezzato universalmente? Se Dante, dinanzi al pittor d'Agobbio, subito corse col pensiero alla miniatura parigina, ciò avvenne certo perchè Oderisi gli richiamava uno speciale carattere dell'arte da lui onorata, ben diversa da quella posteriore fiorita per virtù di Franco. Ai tempi di Dante " più ridon le carte " bolognesi perchè la miniatura ha perso la semplicità primitiva ed ha assunto quel particolare aspetto di festosità nostrana, che non abbandonerà più per tutto il secolo XIV con la gloriosa scuola di Nicolò: ai campi d'oro cari all'età di Oderisi l'arte di Franco ha sostituito fondi va-



PRESENTAZIONE DI UN FANCIULLO A UN CENOBIO. DIETRO PAGAMENTO (CASO DI SIMONIA).

FIRENZE. BIBLIOTECA LAURENZIANA: COD. EDILI 97, c. 104a (*DECRETUM GRATIANI*).

riopinti; invece delle primitive figurette calligrafiche, appena tratteggiate nei contorni, si notano ora figure fortemente impastate di colore; al posto dei fregi sobrii la nuova età preferisce fregi di maggior effetto se non di altrettanto gusto, pur attingendo dall'antica la mania della *droleries* come elemento satirico e decorativo.

Per concludere, a me sembra che Dante in questi pochi versi abbia mirabilmente tracciata la storia della miniatura bolognese nell'oscuro periodo delle origini. Ad Oderisi, che certo fu artista di grido, si è fino a oggi faticosamente attribuito questo o quel codice, ma per lo più senza alcun serio fondamento, e senza pensare che tutta una scuola importante deve essersi impersonata in lui. Ma dove cercare le testimonianze artistiche di questa scuola? Non certo nei prodotti sporadici segnalati sino ad oggi dagli studiosi che si sono occupati dell'argomento. Perchè dunque non attribuire un valore più preciso alle parole di Dante, interpretate dai più troppo genericamente, e non porre Oderisi a capo di tutta quella importante corrente francesizzante, che nella seconda metà del secolo XIII si riscontra

nel campo della miniatura fiorita a Bologna? Si tratta per ora di una ipotesi ragionevole, che nuovi studi e ricerche, indirizzate per questa via, potranno render sicura [15].

PAOLO D'ANCONA.

(1) *Purgatorio*, canto XI, vv. 79-84.

(2) F. MALAGUZZI VALERI, *La miniatura a Bologna dal sec. XIII al XVIII*, in "Archivio storico italiano", serie V, t. XVIII, 1896, pag. 249.

(3) E. ZACCAGNINI, *Personaggi danteschi in Bologna. Oderisi da Gubbio*, in "Giornale stor. d. letteratura ital.", LXIV, 1914, pag. 20.

(4) Cfr. CROWE e CAVALCASELLE, *Storia della pittura in Italia*, vol. IV, pag. 3.

(5) R. BALDANI, *La pittura a Bologna nel sec. XIV*, in "Documenti e studi a cura della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna", Bologna 1909, pag. 389.

(6) VASARI, *Vite*, (ediz. Sansoni), t. I, pag. 384.

(7) Una lunga serie di miniatori che operarono a Bologna sullo scorcio del sec. XIII è data dal MALAGUZZI VALERI (op. cit., pagg. 251-255).

(8) A. ERBACH DI FUERSTENAU, *La miniatura bolognese nel trecento*, in "L'Arte", t. XIV, 1911, pag. 1 segg.

(9) Per questo gruppo di codici cfr. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. III, pag. 457 segg.

(10) VENTURI, op. cit., t. III, p. 458.

(11) BALDANI, op. cit., pag. 389.

(12) Il MALAGUZZI VALERI (*La collezione delle miniature dell'Archivio di Stato di Bologna*, in "Archivio Storico dell'Arte", anno 1894, pag. 2) ha giustamente osservato come fra i frammenti miniati di questa raccolta bolognese si riscontrino parecchie lettere di scuola francese.

(13) BALDANI, op. cit., pag. 425.

(14) Vedi, ad esempio, tra i codd. Laurenziani quelli segnati: *Acquisti e doni* 225, *Rinuccini* 3, *Edili* 129, *Edili* 90, *Edili* 93, *Fiesolano* 111. – GERARDO D'ANVERSA, *Abbreviatio figuralis historie*. Cod. membr., cc. 28, cm. 21,5 × 31,5, segnato n. 1184 M (Cfr. MORPURGO, *Catal.*, pag. 238). — *Decretum Gratiani cum expositione Barptolom. Brixiensis*. Cod. membr., cc. 402, cm. 29,7 × 46,2, segnato *Edili* 97 (Cfr. BANDINI, *Suppl. lat.*, I, pag. 129).

(15) L'ipotesi incomincia già ad avere una importante conferma. Mi giunge infatti ora notizia, mercè la cortesia dell'amico prof. Ezio Levi, di un documento riguardante indirettamente Oderisi, che, scoperto dal comm. Giovanni Livi, direttore dell'Archivio di Stato di Bologna, verrà da lui fra breve pubblicato in un volume intitolato "Dante a Bologna, nuovi documenti e studi", edito dalla Casa Zanichelli. Il documento in questione apprende che il 16 Agosto del 1274, uno *scriptor*, certo Petrizzolo di Folco, si obbligava a "scribere bibliotecam" (il vecchio e nuovo Testamento), con speciale contratto stipulato "in domo fratrum Predicatorum, presentibus.... frate Egidio de Perisio et Domino Guidone miniatore". Nota giustamente il Livi che considerato che i biografi fanno vivo Oderisi fin verso il 1299, e che ne' pochi documenti bolognesi a lui relativi non è proposto il *quondam* al nome di suo padre Guido, "pare non sia un peccar d'anacronismo nè di soverchia correntezza supporre in quell'omonimo miniatore del 1274 il padre di Oderisi stesso, che poteva bensì averlo già vecchio assai e non più atto al lavoro, ma degno tuttavia di quella qualificazione". Ciò ammesso è chiaro che il documento riportato viene a corroborare fortemente la mia ipotesi circa l'arte francesizzante di Oderisi, visto che il padre suo Guido, cultore della sua stessa arte, sarebbe stato in strette relazioni con un frate Egidio da Parisio, il quale, dato l'ufficio chiamato a compiere nell'atto del 1274, si può ragionevolmente supporre fosse, al pari di Guido e di Oderisi, un miniatore.

Al comm. Livi mi è grato porgere i più vivi ringraziamenti per la liberalità con cui mi ha data comunicazione del sopra riportato documento.

GIOVAN BATTISTA PIAZZETTA.

Di Giambattista Piazzetta aspettiamo con impazienza amichevole la promessa monografia di Aldo Ravà. Intanto prepariamo le vie del Signore; di questo signore del primo settecento, grande come Tiepolo fu grande nel settecento pieno, ma più ignorato e quindi più caro a noi, che nel parlarne sentiamo tutta la commossa riconoscenza che gli spetta e la tarda giustizia che è nel nostro lontano riconoscimento.

A Venezia, dopo il tramonto improvviso che succedette alla piena gloria del cinquecento fiammeggiante, per opera di quel manierista di grande ingegno e di consumata virtuosità che fu Palma il Giovane, è la prima volta con Piazzetta che torna a splendere nel bellissimo suo cielo il raggio benefico di un vero genio. Il quale mostrò nella sua novità impreveduta quanto imprevedute e inconsuete dovessero essere le vie della vita artistica rinata. Se per Tiepolo si potè riparlare di un ricorso cinquecentesco, di un Paolo Veronese rinnovellato, più per certe somiglianze di floridezza decorativa che per vera comunità di intenti e di visione, questo ricorrere di vicende artistiche non potrebbe spiegarci nemmeno lontanamente il fenomeno Piazzetta.

Due furono le fonti del settecento a Venezia; l'una capitale, dovuta a quella triade di maestri caravaggeschi, dominata dall'oldemburghese Giovanni Lys, che col romano Domenico Feti e col genovese Bernardo Strozzi, venuti ad abbeverarsi alla gran luce dei suoi coloristi, riaccese nei traviati veneziani il senso dell'arte perduta; l'altra più scolastica, ma non meno utile, dovuta all'ammaestramento diligente di Alessandro Varotari, detto il Padovanino, che ricondusse i discepoli all'onestà del mestiere e al rispetto meditato dei maestri passati.

Sebastiano Ricci fu il più gaudioso e opulento frutto della tradizione pedagogica; un maestro quindi più appariscente che sostanziale, aperto a tutte le influenze, agile giocondo e mutevole, in ragione diretta appunto di questa minore intimità e profondità di ricerche. Precorritore un po' di tutto il secolo che gli successe, ma per questo mancante di quella solidità di scheletro che forma i veri colossi.

Giambattista Piazzetta che, nato nel 1682, in qualche parte risentì del Ricci, di alcuni lustri più anziano, è invece tutto dirittura tutto coscienza: conclusione veneziana di quelle correnti caravaggesche che furono la vita di tutta l'arte pittorica così detta barocca. Il suo valore spirituale e artistico non può trovar paragone se non in quello altissimo di Rembrandt; ma nè con Rembrandt nè con Caravaggio soltanto si potrebbe spiegare. Ha con il sommo fiammingo l'amore per il morbido compenetrarsi di ombre e di luci, per quella carezza della tenebra che raduna in sè tanti misteri e tanta attrazione; ma le sue tinte sono

GIOVANNI LYS: LA MADDALENA - DRESDA, GALLERIA.

di gamma inaudita, vulcanica e sulfurea, come se i corpi delle sue pitture fossero illuminati dai riflessi e involti dai fumi di un ardente cratere; roggi e ferventi al pari di colata ferrea prima di raffreddarsi. Ha con Caravaggio l'amore dei corpi belli forti e naturali, di un'umanità eletta e sana, travagliata ed eroica. Ma il gaudio che ci danno le sue opere non finisce in questa sanità di forma e novità di colori e di tocco.

Unico fra i maestri veneti Piazzetta dà alle carni umane quella diffusa e varia vita, quella dolcezza prassitelica che Leonardo da Vinci aveva divinato con lo sfumato e Correggio condotto alla sua massima espressione: quel senso di fermento carnale, quel respiro della cute, quell'anima delle superfici che l'arte polita dei toscani, tagliente e rigida aveva escluso dalle sue mirabili sintesi lineari e dalla sua plastica fidiaca.

BERNARDO STROZZI: IL BATTISTA - VIENNA, GALLERIA.
(fot. Hanfstaengl).

La fonte di questa tendenza, inconsuetissima per l'arte veneta, che non era mai andata oltre a una certa morbidezza, dovuta alla tecnica di tocco e di colore, è l'Emilia, che fu sempre la custode di quest'arte ereditata dal suo genio maggiore, arte che redense quel carraccesco appena intinto di caravaggismo che fu il Guercino, il vero Guercino

DOMENICO FETI: DAVIDE.

DRESDA, GALLERIA.

di cui ci ha parlato Marangoni, rinnovellò Mattia Preti, e guidò e fece pienamente salvo l'ultimo grande bolognese, Giuseppe Maria Crespi, lo Spagnolo.

A questi attinse evidentemente anche Pietro Longhi, novellatore garbato, la trama delle sue barzellette dipinte, rischiarate, nella loro insufficienza formale, dal solo e pieno sorriso della magica e morbida pennellata; ma troppo poco intellettuale era stato questo idiota di genio per comprendere il maestro che tante volte imitò e plagiò.

Tempra ben più alta, molto più alta di quella del suo stesso maestro, Piazzetta comprese tutta l'importanza di questa che il Berenson genialmente chiama "Skin picture"; e dietro a lui la comprese e la trasfuse nella stampa, inventando persino una tecnica, Giovan Marco Pitteri, il perfetto traduttore di Piazzetta per le vie del bulino.

Nel veneziano non c'era di mezzo l'ombra di quel terribile sedimento carraccesco che corruppe tanta arte nostra e impacciò anche lo Spagnolo. La visione di Giambattista era da un lato meno aneddotica, meno chiacchierina e leggera, e dall'altro più umana, più poetica, più fervorosa e più intensa. Per trovare un paragone in purità con Piazzetta bisogna risalire a un altro

PIAZZETTA ESTASI DI SAN FRANCESCO

VICENZA. MUSEO CIVICO *(fot. del Museo di Vicenza).*

PIAZZETTA: L'ANGELO CUSTODE.

SAN VITALE.
VENEZIA.

PIAZZETTA: SANTI DOMENICANI.

VENEZIA. GESUATI
(fot. Filippi).

veneziano quasi misconosciuto: a Tintoretto; genio plastico e nobile, che con i colori volle tentare le vie eccelse di Michelangelo.

La plastica del settecentesco non era però quella troppo trasumanata del Robusti o del Buonarroti, ma quella che la realtà insegna; una realtà non laida, ma onesta e schietta; quel nuovo umanesimo che Caravaggio e Rembrandt avevano sublimato, quello che modernamente redense Edoardo Manet. Una realtà non travasata attraverso il filtro classico, ma non per questo meno scelta ed eroica. Piazzetta non aveva dovuto andar lontano per comprenderne le seduzioni artistiche, perchè da questo lato Giovanni Lys, Domenico Feti e in qualche parte lo Strozzi ne erano stati i banditori degnissimi. Specie il giocondo Lys morto fra noi d'arte e d'ebbrezza come Giorgione, lo precede diritto di un secolo. Tolti le peculiarità del tono e il fermento delle carni, il San Girolamo dei Tolentini sembra già un Piazzetta per la novità degli scorci, per l'impeto delle movenze, per l'opulenza dei corpi.

Mettiamo a paragone, delle poche opere che verremo richiamando, senza pretese cronologiche, fra le più mature e caratteristiche del maestro veneziano — per solo spiarne l'anima grande — un'altra estasi sacra: quella di San Francesco del Museo di Vicenza. La posa dell'angelo visto di fianco, che sostiene il Poverello d'Assisi è pressapoco la stessa del Lys, e sarà la stessa che il giovanetto Tiepolo, movendo i primi passi sulle orme del Piazzetta, riprodurrà nel Sacrificio di Isacco dell'Ospedaletto. Ma la foga prerubensiana del Lys si è pacata nel Piazzetta e fatta più intima e intensa. Il Santo fra le rocce del monte della Verna, ove l'attende accoccolato in un canto, umile e inconscio, frate Leone, è una figura così sfolgorante di Dio, così superbamente pura e commossa che l'agile vena ariostesca dell'Oldemburghese viene lasciata le mille miglia indietro. E tutto questo senza contorsioni gesuitiche, senza stralunar occhi e illanguorir corpi; senza quella sensualità satirina dell'angelo che sta per lanciare (non meno galeotto dell'amore pagano) il dardo alla Santa Teresa del Bernini, svenuta di passione; senza la teatrale declamazione del sant'Ignazio di Rubens. Forme sane e virili; estasi austere del pensiero, che si irradiano dal viso serafico e alitante di San Francesco.

Come sempre dinanzi ai capolavori assoluti, di fronte a quest'opera insigne è inutile parlare di precorrimenti e di derivazioni; Piazzetta è qui un Caravaggio che non è più l'apatico Caravaggio, indifferente per ogni espressione passionale; è qui un Lys che ha dominato la sua vena coloristica e l'ha resa più casta e più profonda; un Crespi sublimato che dalla lettura di Bertoldo è giunto a quella di Dante.

Così, commosse e potenti, sono tutte le pale di Giambattista, senza eccezioni; basti pensare a quella con i Santi Domenicani dei Gesuati, in cui le bianche lanose cocolle fratesche hanno dato lo spunto a una soave armonia di vesti e di carni, madide di albore lunare; la maestosa Vergine delle Fava, l'Angelo custode di San Vitale (il dolce protettore di un delizioso putto sgambettante), e fuori di Venezia la Decollazione del Battista al Santo di Padova e l'Assunta sublime di Lilla.

Dalle pale passiamo ai problemi ardui

PIAZZETTA: LA MADONNA IN GLORIA E SAN FILIPPO NERI.

VENEZIA, CHIESA DELLA FAVA *(fot. Alinari)*.

PIAZZETTA: SOFFITTO - VENEZIA, SANTI GIOVANNI E PAOLO. *(fot. Alinari).*

PIAZZETTA : PARTICOLARE DEL SOFFITTO DI SAN GIOVANNI E PAOLO.

PIAZZETTA: VENDITORE DI ERBAGGI - RACCOLTA PRIVATA.

PIAZZETTA: SAN PIETRO.

ROMA, COLLEZIONE DOTT. ALDO BRIGANTI

di un soffitto: un occhio di cielo senza apparati scenografici di architettura all'intorno, l'abile ghirlanda di sagome e di colonne, fra cui Tiepolo amava affacciare le sue figure gioconde. Troppo severa la vena del Piazzetta per adattarsi a simili ribalte teatrali e per appoggiarsi a quinte carraccesche. Gli basta un accenno di arcuato cornicione ai Santi Giovanni e Paolo, sovra cui piantare un gruppo audace di fratoni possenti, in iscorcio di ben altra solidità e intelletto che le Parche ridanciane del suo maestro Crespi,[1] e sopra, con sapienza perfetta di graduato chiaro-scuro, San Domenico in gloria, a mezzo cielo, sollevato senza sforzo da uno stuolo di angeli tarchiati e pienotti, a cui altri, musicanti e alianti sempre più in alto, pare segnino le scale del paradiso. Questo sfolgora nell'eccelso, nel barbaglio del sole divino, che attenua le figure e le accende di una suprema lievità incandescente. Tiepolo potrà superarlo in vastità e in grazia, ma non mai per equilibrio, per potenza e per sapere. Le tradizioni solide e grandiose del seicento, un po' troppo solenni e monumentali, vi sono addolcite dal primo alito del rococò, che dà nervosità senza frenesia

PIAZZETTA: L'INDOVINA - VENEZIA, GALLERIA.

al segno e ardimento all'invenzione. Caravaggio adirato che si è finalmente aperto al sorriso, Tiepolo nevrastenico acquetato dopo una energica cura di montagna.

La mitologia biblica, meno pensosa e passionale, gli suggerisce dei pezzi di bravura ammirabili, fra il sacro e il profano, come il torso del David di Dresda, che non è se non lo studio magistrale di un giovane muscoloso e nobile; di quelli uomini, fiorenti di corpo e di spirito, che solo un artista intellettuale come il Piazzetta poteva dipingere senza rigidezze accademiche; dove il bel corpo lo suggerisce il modello ben scelto, ma lo spirito grande lo aggiunge il genio dell'artista. E sono queste opere, già quasi sciolte da ogni preoccupazione di soggetto imposto e narrativo, che ci conducono al canto più alto dell'anima umana del pittore. Le scene che egli coglieva dalla vita che gli fluiva innanzi, quella entro cui viveva, come si coglie per necessità nella montagna lussureggiante il fiore che più c'incanta.

Non parlerò dell'Indovina della Galleria veneziana, che tutti abbiamo negli occhi: una fiorosa contadinotta che predice la ventura a giovani e giovanette curiosi, una scena delle nostre vecchie *fiere* contadinesche, di quelle di una volta, quando sulle piazze si ballava la furlana e i campagnoli non facevano le scimmie ai signori, ma sfoggiavano i loro semplici e gustosi vestiti e le carni sane. Nè parlerò di quelle ragazze non meno rubiconde che mi son visto innanzi sotto un ombrellino, invasate d'aria, di salute e di gioia, come il trionfo dell'arte veneziana nella National Gallery di Dublino. Ma di due soggetti meno visibili di una raccolta privata che mi pare riassumano nella loro perfezione tutto lo spirito e tutta la poesia dell'arte di Giambattista Piazzetta.

Due venditori di erbaggi. Un sodo ragazzotto, fratello men giovane dell'altro a disegno delle Gallerie Veneziane, seduto alla meglio fra le ceste quasi vuote, che dopo aver finito il mercato, col suo bastone sotto il braccio e col cappello accanto, sta, tutto riflessivo e attento, contando il suo danaro e calcolando i suoi guadagni: un ragazzotto della terra-ferma, abbronzato dal sole, pieno di buon sangue, con la giacca di fustagno caffè-bruciato, con il panciotto giallino, e, gettato sulle spalle, per avveduto contrasto fra le tinte discrete, come diapason coloristico della sapiente orditura cromatica, il pannolino con cui aveva coperte le sue verdure. Ne rimangono campioni superbi entro una cesta rovesciata, poche rape dal collo rosa, dal dorso bianco e lucente, tenere come le froge di un vitellino, splendide rape che si vorrebbe mordere, tanto son vere, per sentircene sprizzare in bocca il ricco sugo dolcino e forte, succhiato dagli orti opimi che stanno attorno alle lagune. E tutto questo contro uno sfondo di brume fantastiche, di fumi rossigni e cinerei, vaporati da un tramonto estivo.

In contrapposto la ragazza, che fa il mercato con quella disattenzione che dà la giovinezza esuberante. Una contadina con la sua rocca abbandonata da un canto e con innanzi il cesto di carciofi, ancor colmo e non tocco; tutta intenta alle sue belle carni femminili, e all'operazione importantissima di spulciarsi. Essa mette una civetteria inconscia in quest'atto importuno, che permette di mostrarci la forte spalla

G. B. PIAZZETTA: VENDITRICE DI ERBAGGI
RACCOLTA PRIVATA

PIAZZETTA: LA ROSA (DISEGNO)
VENEZIA, GALLERIA.

PIAZZETTA: IL PORTABANDIERA (DISEGNO)
VENEZIA, GALLERIA.

PIAZZETTA: LA TRAPPOLA (DISEGNO)
VENEZIA, GALLERIA.

e il seno lussuoso. Gli affari non la solleticano, come il suo compagno; essa piuttosto che vendere la sua mercanzia vorrebbe trovar buon marito; ed è una civetteria sana e onesta in tutte le sue movenze e in tutto il suo abbigliamento, dai colori più vari e chiassosi; dalla ricca camicia di buona canapa, bene imbiancata, al corsetto oliva vivace, alla più vivace manica rossa che spande fiamme di riflessi sopra il viso. E tutto culmina, come in un occhio di fuoco, nel bel fiore sanguigno che la donna si è piantata nei capelli, vivo come l'ardore della sua piena giovinezza. Ma chi potrà mai dire, e come saprà mai esprimerlo una riproduzione, tutta la dolcezza profonda di questa musica di colori in sordina, di queste carni, di queste vesti e di questi erbaggi, e la bellezza dello sfondo nubiloso, con larghi strappi di azzurro cupo, impregnato di quelle tenere nebbie sottili, che danno tanta soavità all'aria di Venezia, pronte ad arroventarsi di tutte le luci del meriggio e a modularsi nei variopinti velari del tramonto!

Dinanzi a quest'opera come dinanzi ai gustosi disegni della Trappola, del Portabandiera, della Ragazza dal ventaglio non vien fatto che di pronunciare un nome fraterno: Goya. Ma è poco, come sarebbe nulla dire Crespi per la comunità del soggetto con un dipinto pisano dallo Spagnolo.

Dunque Piazzetta fu l'ultimo dei caravaggeschi italiani, sulle vie del Lys, del Feti e dello Strozzi, fu un discepolo del Crespi in quanto al senso delle carni, e del Ricci in quanto a certe movenze primordiali di scuola. Ma Piazzetta fu sopratutto e innanzi tutto Piazzetta: un genio pieno e fervoroso, senza impacci di manierismi, senza dietro a sè nè Carracci nè accademia. In lui le pennellate biaccose trasudanti una blanda luce cerea sono il naturale contrapposto alle ombre imbevute di riflessi rossigni, di quei riflessi rubei che primo Carpioni aveva dato all'arte veneta coi suoi baccanali appassionati; in lui le carni morbide lambite dalle dolci penombre sono il completamento dell'amore intenso per il vero che Caravaggio aveva ridesto nell'arte fatta troppo esperta.

Prodigiosi pennelli e mente pensosa: una tecnica tutta blandizie e morbidezze, dolce ed energica, intensa e chiara, che solo il crescere soverchio delle ombre bitumose ha qualche volta squilibrato e sommerso: soggetti semplici e composti pur nella foga dei movimenti più audaci e nella novità delle composizioni più impreviste; un senso poi delle forme solide e piene, delle linee pacate e grandiose che non mostra mai (in lui che morto nel 1754 va pur tanto avanti nel settecento) un solo indizio di quel sublime delirio, che subito dopo con Tiepolo pare non concedere riposo alle umane figure, piroettanti per i vasti cieli.

Piazzetta rimase fino all'ultimo un settecentesco grandioso, dignitoso e solenne; rinnovato sino al midollo e nello stesso tempo capace di preparare dei magistrali studi che la scuola annovererà fra i più classici e castigati: uno di quelli uomini veri che, senza ostentare la rivoluzione, la fanno in sè stessi e nelle loro opere immortali.

GIUSEPPE FIOCCO.

(1) Vedi "Dedalo" anno I, pag. 581.

TAPPETO PERSIANO DEL MUSEO
DI SAN MARCO A VENEZIA.
SEC. XVI FINE, O PRIMI DEL XVII).

GABRIELE CALIARI: GLI AMBASCIATORI PERSIANI PRESENTANO I DONI AL DOGE MARINO GRIMANI - VENEZIA, PALAZZO DUCALE, SALA DELLE QUATTRO PORTE.

I TAPPETI PERSIANI DELLA CHIESA DI SAN MARCO.

Antichissimi, come è noto, sono i rapporti fra la Repubblica di Venezia e la Persia, giacchè si possono far risalire con sicurezza almeno al 1320, anno in cui il Senato approvava certe spese occorrenti per l'invio di un'Ambasciata in Tauris. Da allora in poi tali ambasciate dell'uno o dell'altro governo, malgrado le difficoltà e i pericoli del lungo viaggio, divennero sempre più frequenti, perchè rese necessarie sia dalla convenienza che tanto la Repubblica quanto la Persia avevano di allearsi contro la potenza dei Turchi che entrambe volevano abbattere, sia dall'interesse comune di promuovere o intensificare scambi commerciali.

Di queste ambasciate ci rimangono memorie preziose negli archivi, ma non negli archivi soltanto, come vedremo. Fra le veneziane emergono per importanza quelle di

Lazaro Querini (1464), di Caterino Zeno (1471), di Giosafat Barbaro (1473), di Vincenzo Alessandri (1570), intese specialmente ad eccitare la combattività degli alleati, a sorvegliare e consigliare le loro operazioni guerresche, a rifornirli anche di armi. Quelle persiane avevano piuttosto lo scopo di rinsaldare i vincoli di amicizia esistenti fra le due nazioni, di " dare una scossa „ – come ebbe ad esprimersi un inviato dello shah Abbas il Grande – " alla catena che congiungeva l'amor suo alla Repubblica „; di disciplinare il commercio, di fare acquisti di mercanzie; e secondo l'usanza ognuna di esse recava con sè ricchi doni per il Doge e per la Signoria.

Nel 1472, per esempio, venne a Venezia Agì Mohammed portando un catino ricavato da una turchese di rara bellezza (qualche anno fa ci fu chi sospettò si tratti di una pasta di vetro!) contornato da una doppia legatura di oro e di gemme, che si conserva tutt'ora nel Tesoro di San Marco; e nel 1600 Efet bey il quale offrì un panno tessuto d'oro e di velluto rappresentante l'Annunciazione di Maria Vergine.

Ma l'Ambasciata più splendida, più solenne, tanto che il Senato volle tramandarne la memoria commettendo a Gabriele Caliari il noto dipinto che adorna la sala delle Quattro porte in Palazzo Ducale e che rappresenta appunto il ricevimento degli Ambasciatori Persiani, è stata quella di Fethy bey avvenuta nel 1603.

La presentazione al Doge Marino Grimani ebbe luogo nella sala del Collegio: Fethy bey accompagnato dal dragomanno e dal seguito di Persiani e di Armeni, dopo aver letto una lettera dello Shah, presentò i doni che il suo Sovrano inviava alla Signoria e cioè: un manto tessuto d'oro, fatto fabbricare apposta per Sua Serenità, tutto di un pezzo, senza cuciture; un tappeto di seta tessuto in oro e a colori, lungo quattro braccia e largo tre, che lo Shah desiderava fosse adoperato all'usanza persiana per deporvi il Tesoro di San Marco nella solenne funzione annuale in cui lo si esponeva ai fedeli; poi un panno di velluto con le figure di Cristo e di Maria tessute in oro, lungo sette braccia, e infine sei vesti in pezza, tre di seta tessuta in oro e tre di seta leggera a varii colori. Tutti questi doni furono consegnati alla Chiesa di San Marco commettendo a quei Procuratori di far convertire le vesti in tante pianete e di esporre il tappeto nei giorni solenni sullo sgabello del Doge.

A questa ambasciata ne seguirono molte altre, fa cui ricorderò le due del 1613 e del 1621, dopo conchiusa la pace tra Persia e Turchia, capitanate entrambe da Sassuar, il quale in occasione della seconda si presentò in Senato con la solita lettera dello Shah, e con un dono di quattro tappeti e di molte pezze di stoffa.

Come si vede tra i doni prevalevano i tessuti e specialmente i tappeti che i Veneziani dovevano gradire assai avendoli sempre tenuti in gran pregio. Già Marco Polo aveva dichiarato che i tappeti persiani erano *i sovrani tappeti del mondo e a più bel colore*, e le case patrizie andavano a gara per possederne onde adornare i loro appartamenti o farli pendere in occasione di feste o di solennità dai davanzali delle polifore e delle terrazze: trovo per esempio in un inventario Marcello del 1534 pubblicato da Pompeo Molmenti " tapedi de diverse sorte turcheschi n.° dodese et uno grande da ta-

TAPPETO PERSIANO DEL MUSEO
DI SAN MARCO A VENEZIA.
SEC. XVI FINE, O PRIMI DEL XVII).

vola vecchi „ e in un altro inventario Correr del 1584 “un tapedo da tavola persian „. Ne possedevano anche la Chiese, i Conventi, le Scuole per addobbare i gradini degli altari e si capisce come ne abbiano tratto partito i pittori, da Antonello al Carpaccio, da Gentile Bellini al Previtali a Paris Bordone, per aggiungere sfarzo di colori e ricchezza di particolari decorativi alle loro figurazioni; dove spesso si osservano tappeti orientali rappresentati con tanta fedeltà da potercene servire come preziosi documenti di confronto per datare gli esemplari che ci sono rimasti.

Fra i quali i più importanti sono senza alcun dubbio i quattro conservati nel museo della Chiesa di San Marco e che io credo poter identificare con alcuni di quelli recati dalle ambasciate di Fethy bey e di Sassuar: non solo perchè le misure e le materie di cui sono intessuti — seta, argento, argento dorato — corrispondono, ma per il loro stile che li fa ritenere della fine del secolo XVI o del principio del XVII.

Il più grande, lungo m. 2,60 e largo 1,80 è un esemplare meraviglioso del periodo d'oro della grande arte persiana, e benchè dinoti di essere stato molto adoperato, è ben conservato e presenta ancora tutta la vivezza dei magnifici colori: tessuto in seta su fondo d'argento dorato, a punto fittissimo, è contornato da un bordo arabescato di giallo e di bleu, sparso di fiorellini rossi, azzurri, gialli, bordo che a sua volta è limitato da due piccole bordure, quella esterna verde smeraldo, quella interna parte verde mare e parte bleu. Agli angoli, ma su due lati soltanto, per geniale capriccio dell'artefice, fiammeggiano due grandi fiori color amaranto. Il centro è variegato da un allacciamento grazioso di grandi fiori lussureggianti verdi, gialli, azzurri, con larghe foglie verdi lanceolate e rami gialli bordati di rosso, tra cui spicca particolarmente smagliante una specie di grande peonia gialla e turchina.

Ma a che vale indugiarci in descrizioni? Non ci sono parole che possano neppur pallidamente rendere quel divino intreccio di forme a volta a volta simmetriche e imprevedute, quel luccichio cangiante e vellutato dei colori sempre così sapientemente armonizzati, pur assumendo toni diversi a seconda che la luce illumini il tappeto dall'una piuttosto che dall'altra parte, e sempre legati e fusi dalla patina divina del tempo sopra lo sfondo metallico della trama dorata! Sembra quasi che lo Shah abbia ordinato ai migliori tessitori della sua corte per onorare ed abbagliare i potenti alleati, di ispirarsi ai cieli risplendenti del loro paese, alle aiuole fiorite, ai minareti luccicanti e abbia aperto i doviziosi forzieri per fornir loro a modello rubini, topazii e granate e turchesi e smalti!

Gli altri tre tappeti, alquanto più piccoli non sono punto inferiori; uno anzi presenta questa particolarità: nel bordo sono raffigurate delle anitre starnazzanti o in riposo, ultimo ricordo di tempi anteriori allorchè i tappeti persiani, sotto l'influenza dell'arte cinese, erano spesso animati dalla presenza di bestie, di uccelli, talvolta anche di figure umane.

Questi meravigliosi tappeti sono conservati insieme ad altri tesori: arazzi, quadri, statue, miniature, nel museo della Chiesa di San Marco che per cura di Luigi Marangoni e della Fabbriceria verrà in un prossimo avvenire aperto all'ammirazione

pubblica, mentre oggi occorre uno speciale permesso per poterlo visitare.

Ricorderò infine che un altro dono della corte persiana, recato probabilmente anch'esso da Fethy bey nel 1603, è conservato nel Museo Correr: si tratta di una ricchissima stoffa tessuta di velluto e d'argento dorato dove è rappresentata la Vergine col Bambino, della quale aveva preparato una dotta illustrazione, tutt'ora inedita, il compianto direttore prof. Angelo Scrinzi.

ALDO RAVÀ.

ARTE RUSTICA SARDA - III. MOBILI E ARREDI DOMESTICI.

L'ebanisteria moderna – quella isolana, intendiamoci – credendo di aver guadagnato in comodità, eleganza e benessere, convinta anche di aver introdotto nelle vecchie e modeste case un soffio di vita nuova, ideale e pratica, ha distrutto gran parte dell'antico mobilio che era una delle caratteristiche più spiccate dell'arte rustica sarda. Distrutto non soltanto idealmente, ma materialmente; giacchè capitò a noi, spesso, di rintracciare frammenti conservatissimi di qualche antico cassone ch'erano stati buttati tra la legna da ardere per far posto a nuovi mobili che dovevano arrivare.

Se poi a questa lenta e continua distruzione aggiungete il furto consumato, quasi quotidianamente, da quei collezionisti accennati altra volta i quali, se hanno il merito di conservare alcuni bei pezzi che potrebbero dall'incoscienza popolare venire distrutti, hanno però il deplorevole torto di alienare o sbandare grande quantità di materiale etnografico; e se aggiungete tutto quanto viene disperso e burocratizzato dallo Stato [1], vediamo subito che non c'è da crearsi troppe illusioni sul poco ancora rimasto.

In alcune località dell'Isola, e segnatamente nel Campidano di Cagliari, esistono tuttora le piccole industrie del mobile; esse però mettono sui modesti mercati soltanto delle minuscole sedie, fatte di un legno chiaro e dipinte qua e là con qualche tocco di colore. Ma è un'industria che non ha nulla di comune coi bei tavolini pazientemente intagliati o con quei caratteristici cassoni che, fino a pochi anni fa, erano l'orgoglio delle ragazze che andavano a marito. Oggi al contrario, coloro che appena appena vivono in una modesta agiatezza (non si confonda il vivere agiati con la vita primordiale che conducono certe categorie di ricchissimi pastori), o coloro i quali, viaggiando, si sono trovati a contatto col mondo così detto civile, preferiscono addobbare le loro case con barbaro gusto borghese ed alla moda continentale, anzichè richiamare in uso il rustico ma pur significativo arredamento tradizionale.

*
* *

Dal campo dell'attività individuale che intaglia il legno o incide l'osso tra la solitudine dei monti, passiamo, con i mobili, a quello collettivo: dal folklorismo alla pic-

CASSONE D'ARITZO: CAGLIARI - COLLEZIONE SOY-DONÀ.

CASSONE D'ARITZO (PARTICOLARE).

CAGLIARI, COLLEZIONE SOY-DONÀ.

cola industria. Non già che il mobile sardo sia l'emanazione di un prodotto industrializzato o venga fabbricato in serie: tutt'altro. E lo vediamo chiaramente dai pochissimi esemplari tipici – cioè a dire da quelli che pur variando in alcuni particolari mantengono forme costanti nel loro insieme – tramandati alla posterità da chi sa quali antichi artefici.

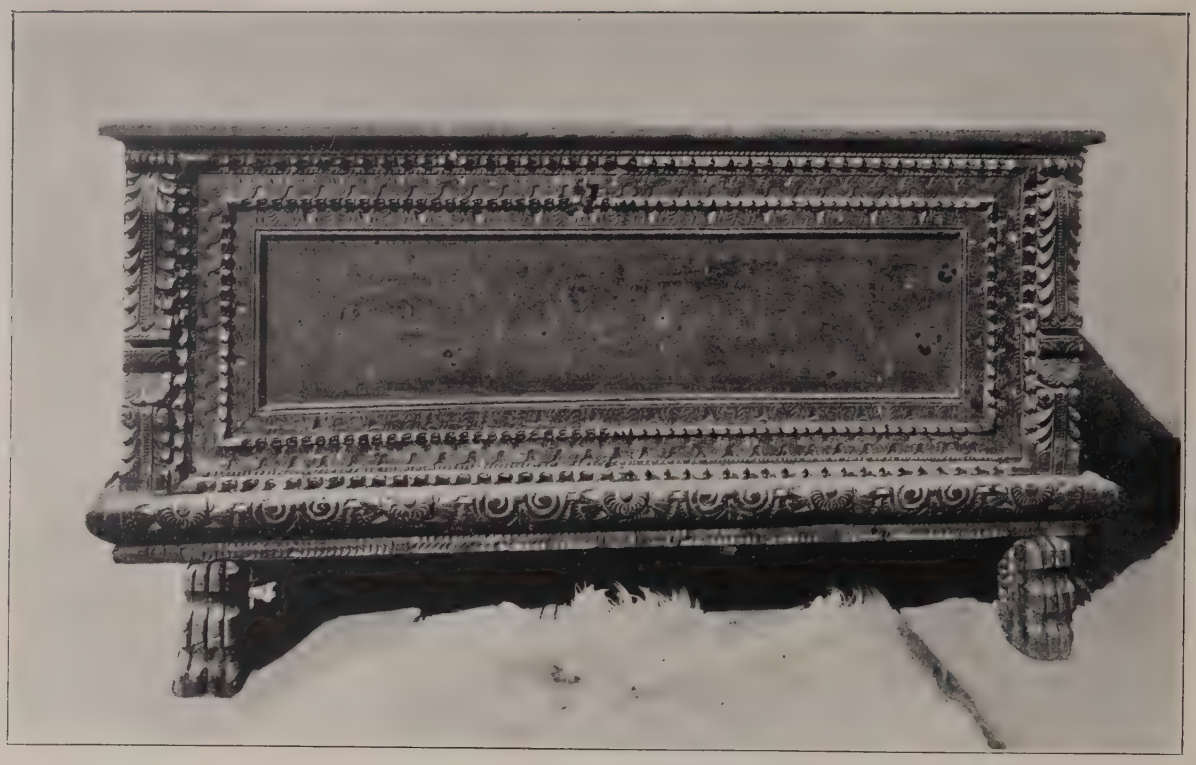
Sembra un paradosso, ma è così. L'industria moderna va cercando nuove forme (da ciò in parte la decadenza) da lanciare sui mercati, nuovi tipi onde accaparrarsi le simpatie del grosso pubblico, mille astruserie per vincere la concorrenza. Negli antichi stipettai sardi vediamo invece l'artefice isolato che costruisce per sè o per coloro che vivono la sua stessa vita; che si aggira continuamente sui medesimi motivi senza staccarsi se non parzialmente dalle forme trovate in un attimo di felice ispirazione, e senza mai trasportare i prodotti della sua attività fuori dal paese ove egli opera. Così almeno doveva essere l'antica industria; e di simile psicologia dovevano essere dotati quegli artefici che originariamente crearono quei tre o quattro tipi di mobili che furono poi fedelmente e costantemente ricopiati da innumerevoli generazioni. Dunque nè individualismo nè indu-

CASSONE DELLA BARBAGIA: MURAVERA - PROPRIETÀ CAMILLO PIANA.

stria vera e propria; ma tutta un'attività altrettanto modesta quanto sincera che beveva a piccoli sorsi attingendo a poche sorgenti: quelle sorgenti che anch'esse, come abbiamo più volte notato parlando di altre produzioni, sono ormai del tutto disseccate.

I tipi più comuni di cassoni nuziali che in origine devono aver dato lo spunto a tutta quanta la piccola e frammentaria industria paesana, sono quelli la cui provenienza è comunemente creduta di Aritzo, ed altri che prendono il nome dalla minuscola città di Santulussurgiu; ed infine quelli fabbricati nel nuorese: i quali ultimi sono i più geniali ed i più interessanti.

Non in tutti è evidente quella unità di stile che abbiamo riscontrata nei tappeti e nei pizzi: probabilmente con l'evoluzione di tutta quanta l'arte applicata, e con le importazioni manieristiche dei formalismi esotici (spagnolismi, barocchismi ecc.) subirono anch'essi molteplici o addirittura radicali trasformazioni: ragione per cui la impronta della loro origine è ormai diventata ibrida e confusa. Da sobrii e schematici che erano, mobili e cassoni, e con una uniforme e piatta sagomatura, diventarono

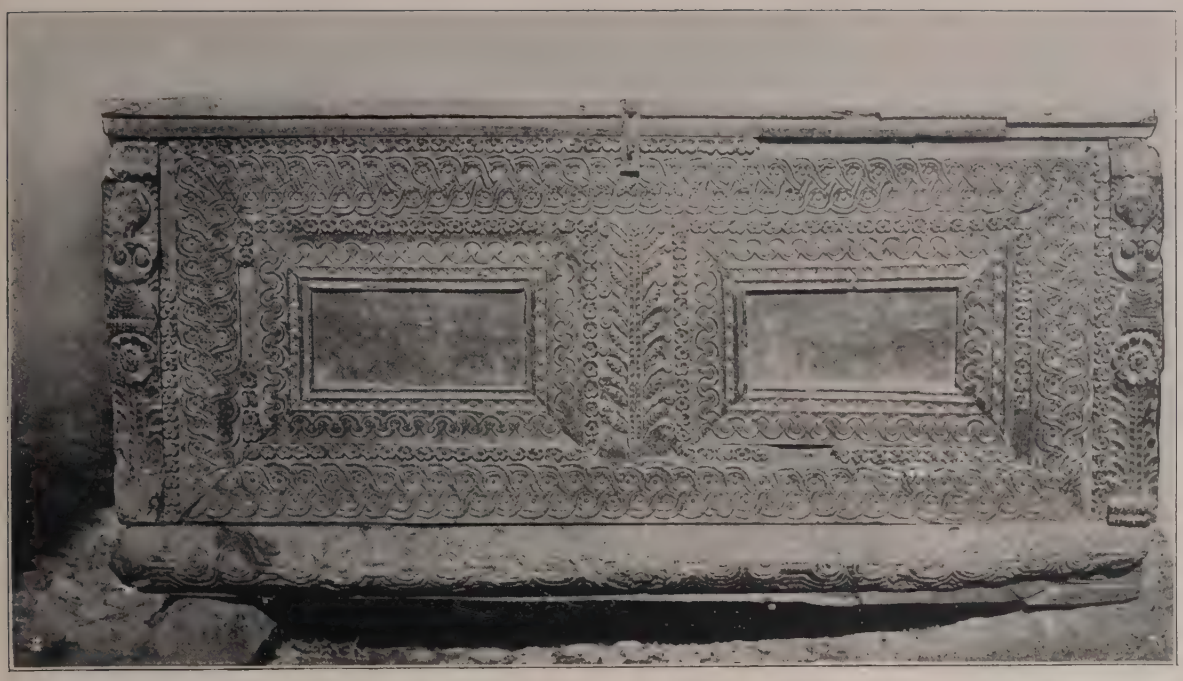


CASSONE DI SANTULUSSURGIU: CABRAS - PROPRIETÀ PINNA.

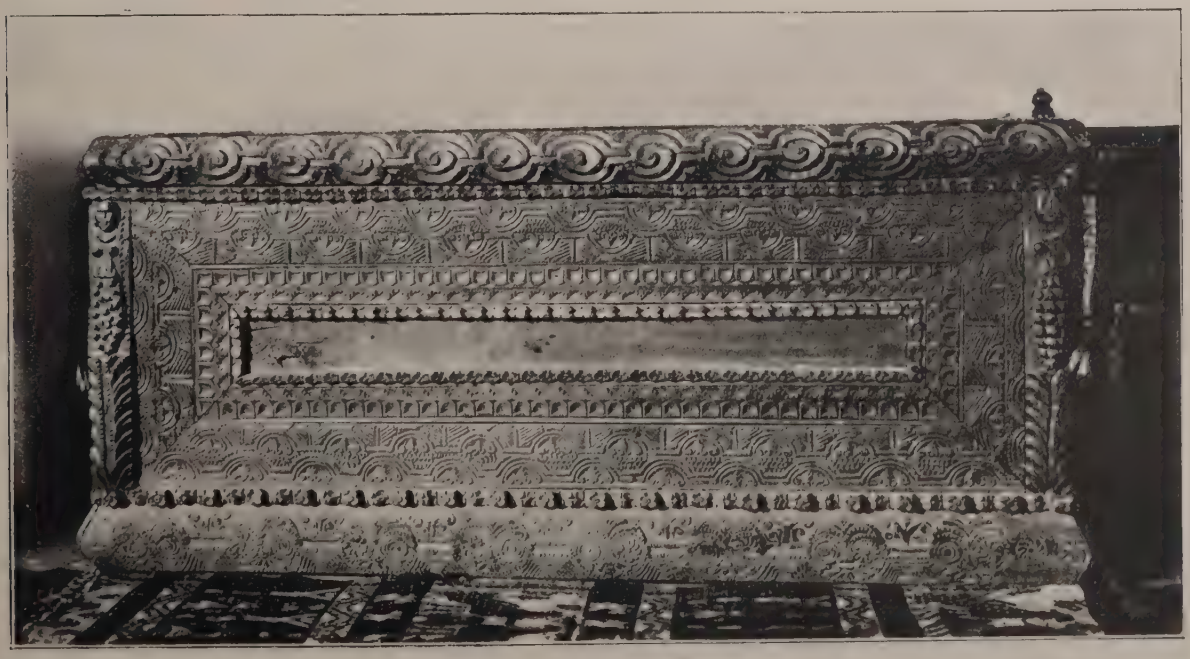
a poco a poco baroccheggianti o infarciti di altri stili. Alcuni però, specie quelli fabbricati nella parte montagnosa della Sardegna dove i contatti avvengono meno di frequente, hanno conservata la loro struttura originaria fin verso gli ultimi anni del XVIII secolo. Una panca di gusto arcaico, a decorazioni geometriche piatte - fotografata in una casa privata di Oliena - porta la data del 1799.

I cassoni di Aritzo ed altre bellissime panche appartenenti alla chiesa parrocchiale pure di Oliena, come anche l'elegante tavolino di Nuoro, hanno conservato il loro sapore primitivo non ostante siano stati eseguiti in epoche nelle quali il barocco spagnuolo imbrattava coi suoi sdiliquimenti contorti, non pochi monumenti delle nostre isole e del continente. Viceversa poi le forme aragonesi, che in Sardegna si protrassero fin verso l'ottocento, non compaiono mai riprodotte nei mobili; per lo più è l'inesauribile medioevo che fa le spese; o, per dirla con altre parole, è l'anima medioevale sarda che, quando non subisce contatti stranieri, si rispecchia vergine ed ingenua in tutto quanto produce.

Gli intagli che rivestono i mobili di data meno recente sono quasi sempre ottenuti o con linee rette o con motivi a "zig-zag"; e le curve sono rimarcate con le rigide punte del compasso. In molti cassoni anzi, le linee verticali che suddividono le superfici in tanti scomparti – i quali a loro volta vengono riempiti da piccoli dischi o patere di diverse dimensioni, – non ser-



CASSONE DI TONNARA IN BARBAGIA.



CASSONE DELLA BARBAGIA: DESULO - PROPRIETÀ CONTU-GABRAS.

TAVOLINO DI OLIENA.

vono che ad inquadrare i rosoni geometrici incavati in un lieve spessore del legno. Talvolta alcuni simboli religiosi sostituiscono i rosoni, tal'altra è la flora o la fauna, embrionalmente scalfite con ruvida ed angolosa fermezza, che fanno delle modeste apparizioni; e in molti mobili vi è scolpita la rudimentale maschera di chissà quale astrusa divinità, la quale sembra assomigliare a quegli sgorbi con cui i bambini sogliono rappresentare la luna.

Questa fioritura di motivi geometrici l'abbiamo più volte incontrata e discussa parlando di altra suppellettile. Aggiungiamo ora che il carattere quasi universale di una simile decorazione – poichè tutta l'arte rustica, compresi alcuni elementi costruttivi dell'architettura locale, è ricca di ornamentazioni geometrizzate – deriva non tanto da una predisposta tendenza dell'ingenua fantasia popolare a circoscrivere i motivi decorativi in linee angolose, quanto dalla mancanza di istrumenti atti alla lavorazione del legno o di qualsiasi altra materia. Un ferro piatto, scalpello o temperino che fosse, ed uno incavato, dovevano essere gli unici arnesi adoperati dagli antichi artigiani: e lo saranno tuttora, crediamo, in quei paesi dove, per loro fortuna, non è ancora arrivato un barlume di civiltà. Col primo strumento avranno eseguite le incisioni sfaccettate, del secondo si saranno serviti per quei motivi che intaccano solo leggermente il legno; così come si potrebbe fare con l'unghia su di una sostanza tenera.

Dalla variazione inesauribile dei motivi geometrici che si perdono in un'infinita sequela di sfumature, si desume chiaramente che una certa fantasia non mancava ai rozzi artefici primitivi: mancavano

PANCA DI OLIENA - PROPRIETÀ DELLA CHIESA PARROCCHIALE.

TAVOLINO NUORESE - NUORO, PROPRIETÀ MURRU.

TAVOLINO NUORESE - NUORO, PROPRIETÀ MURRU.

invece gli istrumenti con cui approfondire la tecnica.

Un altro dei caratteristici particolari che accompagna sempre i cassoni nuziali, sono i supporti o sostegni destinati a preservarli dall'umidità dei pavimenti. Nelle casse del tipo di Santulussurgiu – baroccheggianti in tutti gli elementi decorativi di cui sono composte – i sostegni imitano rozzamente le zampe dei felini che vediamo nei mobili del sei o del settecento; in quelle di Aritzo, i supporti sono molto più geniali, alcuni di essi hanno perfino uno spiccato carattere nordico, e probabilmente sono d'importazione.

Tutti gli altri mobili che costituiscono l'arredamento di una casa – in verità nè molto ricco nè molto vario – ripetono o seguono da vicino, come stile e come fattura, gli elementi decorativi dei diversi tipi di cassoni. Così i tavolini della manifattura di Santulussurgiu ripetono motivi di carattere barocco; quelli della Barbagia copiano invece le decorazioni schematizzate dei cassoni di Aritzo; lo stesso per i mobili del nuorese.

Nello schienale di alcune sedie da noi fotografate a Desulo – uno dei paesi più interessanti della Barbagia – compare un elemento nuovo: la colonnina lievemente

SEGGIOLE DESULESI - DESULO. PROPRIETÀ CONTU CABRAS.

tornita e disegnata con civettuola eleganza: ciò che raramente si vede nelle seggiole di altre località il cui schienale non è mai traforato, ma solo inciso. È la stessa colonnina che, ingrandita, si vede poi applicata a molte delle ampie balconate pensili dei casolari barbaricini.

Le parole dette fin qui, si potrebbero applicare, su per giù a tutto il mobilio di altre parti della Sardegna; nè occorre trovarne di nuove per dimostrare che certi seggioloni dorati, di cui vanno adorne alcune case patrizie di Cagliari e di altre città del Campidano, non sono sardi ma di importazione forse spagnuola o veneta o genovese. Perciò preferiamo far notare piuttosto la salda unità di forma e la genuina bellezza stilistica con cui è composto un elegante tavolino nuorese che qui riproduciamo. La struttura di questo originalissimo mobile è organica come ne è raffinata la fattura: i due massicci sostegni laterali, scolpiti con vera maestria hanno tutto il profumo delle cose arcaiche e ricordano molto da vicino alcune terrecotte della civiltà etrusca. Pic-

POLTRONA DI PROPRIETÀ DELLA CHIESA PARROCCHIALE DI URZULEI.

cola scintilla d'ingenuità primitiva senza la più lontana ombra di artificio: modesto sforzo di un temperamento singolare, davanti al quale il nostro falso orgoglio e la nostra sbiadita sensibilità rimangono un po' turbati.

*
* *

In generale la casa sarda, come abbiamo visto, è sempre povera di arredi domestici. Un tavolino, quattro sedie (il cassone nuziale di solito è collocato nella stanza da letto), dieci, venti, cinquanta ceste appese al muro con simpatica armonia coloristica, una o due graticole e qualche schidione, è tutto quanto costituisce il fabbisogno di una modesta famiglia. Ma ciò che caratterizza una cucina rustica isolana, sono appunto le numerose ceste o cestini di cui la massaia fa grande uso nei momenti in cui prepara la farina, la quale invece di essere passata nel setaccio, com'è il costume continentale, viene fatta saltellare reiteratamente entro alcune ceste, ampie e piatte, fintanto che la crusca è separata dal fiore di farina. Procedimento in realtà

MENSOLA DEL PORTICATO DI UNA CASA DI SINNAI.

lentissimo, ma cui la donna sarda sa assoggettarsi con straordinaria pazienza.

Le ceste non solo formano un'attrattiva dell'etnografia sarda, ma sono una delle poche industrie locali ancora attive, con impronta veramente regionale. In alcuni paesi della pianura e del bosano, a Flussio per esempio, la popolazione nella quasi totalità vive anzi di questo genere di lavoro che, in gran parte, viene anche esportato.

Il modo primordiale con cui sono intessute è in esse evidente; ma nell'umile loro aspetto ostentano una piacevole policromia che è ottenuta con pochissimi mezzi: o con un disco di stoffa colorata, collocato nel centro dell'oggetto, o con motivi geometrici ottenuti col tono naturale della corteccia dell'asfodelo.

Simile manifattura – intessuta però non più con la pianta dal classico nome ma con la paglia – è anche estesa ad altre forme di cestini che sono dei veri cofanetti di lusso. Tale industria si sviluppa nelle grosse borgate della pianura cagliaritana con maggiore attività che non altrove; ed anche qui il pezzo di broccato ed il

CESTE DELLA MANIFATTURA DI CASTELSARDO
SASSARI, COLLEZIONE CLEMENTE.

CESTINI DI CASTELSARDO - SASSARI, RACCOLTA CLEMENTE.

frammento di stoffa colorata portano la loro nota vivace sul giallo monotono della materia. Ma i migliori prodotti del genere, quelli cioè che assumono un carattere di vera e propria attrattiva folkloristica, sono lavorati nel sassarese e prendono il nome del loro luogo d'origine: da Castelsardo. Sono ceste di varie dimensioni e sono anch'esse, come quelle di Flussio o della vicina Tinnura, intessute con l'asfodelo, molto meglio preparato e assai meglio scelto nei colori naturali forniti dalla scomposizione della pianta: cioè il marrone scuro ed il giallo caldo. E questi due toni sono così bene accoppiati nei loro rapporti, che l'oggetto acquista quasi il carattere coloristico del vasellame antico.

Le ornamentazioni – mostri fantastici stilizzati, intrecci geometrici, figurine muliebri disposte a raggiera – richiamano la attenzione e si fanno ammirare per quel loro carattere spiccatamente paesano il quale deriva, dai tappeti, o si diparte dalle introvabili ed uniche radici da cui trae origine il folklorismo sardo.

*
* *

Il vasellame occupa un posto secondario nell'ideale etnico sardo: giacchè nell'Isola non vi è stato mai un periodo fiorente di produzione in tal genere di oggetti casalinghi. La produzione del vasaio è sempre rimasta chiusa nella ristretta cerchia di quelle due o tre forme consuetudinarie di anfore, che da secoli si ripetono come la macchina ripete, fino all'esaurimento, la prescritta sagomatura di un dato ordigno.

L'antica nostra e così ricercata produzione ceramistica, che si estendeva da Faenza a Caltagirone, da Pesaro a Gubbio a Montelupo, non è mai penetrata nell'Isola neanche nei momenti in cui quest'arte aveva raggiunto il massimo sviluppo e la sua perfezione tecnica. I bellissimi esem-

OTRI DELLA MANIFATTURA DI VILLAPUTZO.

plari di scodelle che si conservano nel Museo di Cagliari, e i pochi frammenti che si vedono in alcune case private, sono tutti di origine moresca, forse importati per il tramite della Spagna. Quindi volendo trovare un punto di riferimento a cui poggiare l'origine delle stoviglie sarde, bisognerebbe ricercarlo nei recipienti di terracotta venuti alla luce durante gli scavi fatti negli ipogei di età cartaginese, o nel vasellame dell'età romana. Più nei primi che negli ultimi, poichè questi hanno già forme molto sviluppate e molto varie; ciò che non si riscontra nelle terrecotte ordinarie di età più remota.

La lacuna però che osserviamo in Sardegna, la si avverte anche in altre provincie italiane; come pure dalla diversa produzione si vede chiaramente che gli stessi vasi, con le stesse forme, con le medesime decorazioni e con una uguale semplicità di accordi cromatici si vedono ripetute in moltissime orci ed anfore della Calabria, della Campania e di altri paesi nostrani e stranieri.

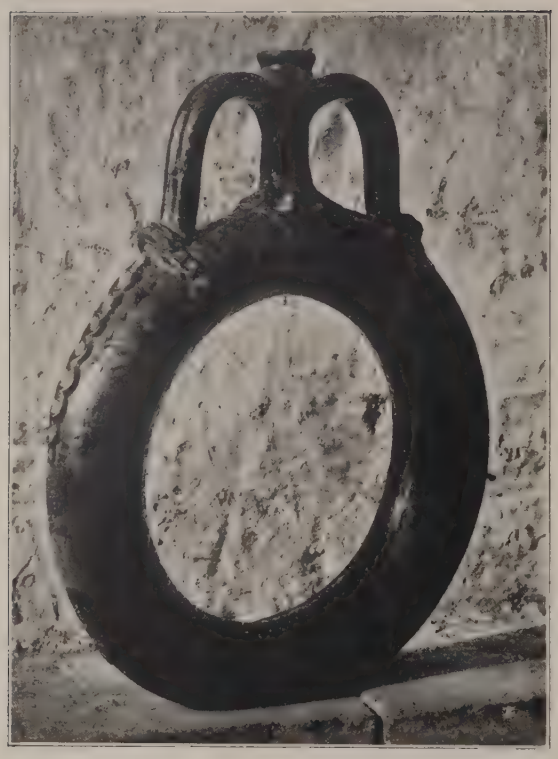
Questa che andiamo facendo non è una constatazione originale giacchè la produzione — tanto quella sarda come quella di altre provincie italiane vissute povere di mezzi se non di ideali — non potrebbe essere concepita diversamente da come ci mo-

ANFORE DELLA MANIFATTURA ORISTANO.

strano le forme sotto cui la vediamo oggi; che sono poi le forme più logiche e più pratiche di quanta suppellettile abbiano saputa creare i quotidiani bisogni di certe popolazioni che, sotto un certo senso, vivono una vita primitiva.

I massimi centri di produzione si estendono a gran parte della Sardegna: da Dorgali a Villaputzo ad Oristano. Dove però la manifattura è maggiormente sviluppata anche in senso estetico è nel Campidano oristanese. Qui la produzione oltre a dare le migliori stoviglie arriva anche ai doccioni di scarico delle acque, modellati con gusto vagamente pompeiano, e ad altri utensili di cucina; tra cui la elegante anfora la quale segue sempre le stesse linee dolci e semplici che le sa dare l'abile e carezzevole mano del vasaio, avvezzo a seguire il movimento ritmico e veloce della ruota figulina.

I vasi di parata – chiamamoli così perchè



ANFORA ANULARE (MANIFATTURA DI ORISTANO).

BROCCA ORISTANESE.

nella casa hanno una funzione puramente decorativa – non hanno più quella semplicità e naturalezza di tinte, come solo il fuoco sa dare alle vernici cotte; ma si contorcono in strani movimenti o si arricchiscono di figure e di fregi e di fiori, i quali vengono poi dipinti a mano con colori stonatissimi. Tutto sommato la loro struttura perde quell'arcaismo ammirevole così noto all'artefice sardo, ed in generale l'esemplare di lusso diventa goffo di forma e puerile di fattura.

* * *

Escludiamo che simile produzione, creata solo per soddisfare certi bisogni della vita, possa insegnare qualcosa alla sensibilità moderna che cerca altre emozioni, od a coloro che, per un senso di innato positivismo o con presuntuosa definizione, credono che l'arte debba soltanto correggere la natura. Come pure escludiamo che il carattere rappresentativo di una data produzione rusticana possa avere, come pretendono altri, - contemplatori bonariamente ottimisti - un'immediata influenza sullo sviluppo artistico di tutta una nazione.

Noi però, all'infuori di ogni teorica, la seguiamo, quest'arte, per la sua bellezza istintiva, per la moderazione di pratica sobrietà con cui è intessuta, e per quel suo senso di innata bellezza che, senza poterlo definire, sentiamo solo attraverso la nostra intuizione.

GIULIO U. ARATA.

(1) Il ricco materiale esposto nell'ultima grande mostra etnografica di Roma — rimasto rinchiuso per anni in casse relegate nei sotterranei di uno dei ministeri — fu per fortuna tolto, poco tempo fa, ed esposto a Villa Mills sul Palatino. Speriamo di vederlo selezionato e riordinato in qualche apposito museo.

TRANQUILLO CREMONA: RITRATTO
DEL SIG. RAFFAELE BONFIGLIO

UN QUADRO SCONOSCIUTO DI TRANQUILLO CREMONA.

È un ritratto d'uomo. Lo possiede il dottor Aldo Bonfiglio, vicentino, e adesso è in deposito nel Museo civico di Vicenza. Non lo trovo indicato nè nel catalogo delle opere di Tranquillo Cremona esposte nel ridotto della Scala il settembre del 1878, tre mesi dopo la morte del pittore, nè nell'elenco in fondo al volume di Giulio Pisa [1]. Quando nel 1912 con Giovanni Beltrami e Camillo Rapetti raccogliemmo a Venezia una mostra dei più bei dipinti del Cremona e interrogammo tutti i superstiti amici di lui, nessuno, nemmeno Primo Levi e Vittore Grubicy, ce lo nominò.

Eppure è uno dei ritratti più vivi dipinti da lui, audacemente di faccia come il ritratto della signora Torelli, come quello del Grubicy, come la *Giovanetta ammalata*, come il *Sorriso*, perchè gli piaceva, ponendosi così a fronte il modello, superare con la sua pittura trasparente le difficoltà degli scorci e dei rilievi, accentuando le velature e le sfregature con colpi netti e brilli sonori. Rappresenta il ragioniere Raffaele Bonfiglio, da Cuvriana di Mantova, e fu dipinto a Milano. Non si sa in che anno. Dalla pittura direi tra il 1873 e il 1874, che del resto furono gli anni nei quali egli dipinse più ritratti: la signora Marozzi, il signor Yunck, il dottor Righetti, il signor De Micheli, Emma Ivon, Dario Papa, l'avvocato Curti, G. Sangiorgi che allora era pittore. E furono i suoi ritratti più espressivi, quelli in cui egli si avvicinò con più rispetto alla realtà, cercando di rendere anche l'anima del modello, non solo il fluire della luce sul volto e sulle vesti di lui. Dopo il 1875 egli torna al sorriso dei suoi leggeri e luminosi acquarelli; e i quadri a olio che chiedono un lavoro ed una meditazione più tesa, si fanno rari finchè nel 1878, poco prima di morire, il Cremona condusse in quindici giorni a compimento il suo dipinto ad olio più noto, l'*Edera*, al quale però pensava dal 1874.

Il carnoso e sorridente volto del Bonfiglio è dipinto su una tela ovale, contro un fondo mosso di verdone e turchino cupo: capelli castagni, baffi biondi, barbetta rada e bionda sul risvolto marrone del pastrano, occhi tondi ed azzurri che fan luce a tutto il quadro, un po' fosco e bituminoso come è tradizionale carattere dei Lombardi e come al Cremona erano apparsi in gioventù a Venezia, dopo tre secoli di vernici, i Veneziani che egli non dimenticò mai. Più precisamente: i fondi dei veneziani, Tiziano e Tintoretto. Anche questo, per ripetere l'osservazione di Camillo Boito, sembra un magnifico ritaglio d'un grande dipinto: un ritaglio preso tra le figure del secondo e del terzo piano.

Nell'attesa un po' disperata che qualcuno torni a dipingere con altrettanto sapere e sensibilità tutt'un quadro come quelli dipingevano, accontentiamoci di questi ritagli. Fra l'altro sono, senza possibile equivoco, italiani: oggi, una rarità.

UGO OJETTI.

---

(1). Giulio Pisa, TRANQUILLO CREMONA (Milano, ed. Baldini e Castoldi, 1899).

COMMENTI.

L'ARTE FRANCESE SUL RENO. La Francia ha aperto a Wiesbaden due esposizioni d'arte moderna. "Ha voluto dare alle popolazioni renane una prova dei suoi propositi benevoli, e al suo potente apparato militare opporre un'immagine del suo genio pacifico„. Parole quasi ufficiali: un poco inamidate, ma appunto per ciò adatte a quelle popolazioni tedesche le quali oggi, per ragioni evidenti, devono essere più tese ed impalate che d'ordinario. Una delle due esposizioni è nel castello di Biebrich, già dei duchi di Nassau: trecento quadri, a cominciare da Degas, Renoir, Monet, e una cinquantina di statue dall'*Uomo che cammina* di Rodin alla *Vergine del Sacrificio* di Bourdelle. Nel parco del Castello la Città di Parigi s'è costruito un padiglione, per una mostra delle sue scuole professionali d'arte. L'altra esposizione è di mobili, nel Paulinenschloss: centovent'anni di mobili, dall'Impero napoleonico ai mobili che si fabbricano adesso a Parigi, che una volta si vendevano più dei mobili fabbricati in Germania, e che adesso si spera di tornare a vendere magari alle popolazioni renane se vorranno benevolmente corrispondere a questi propositi benevoli.

Intanto s'è chiusa a Parigi una mostra d'arte olandese, da Rembrandt ad oggi. È stato il trionfo di Vermeer: un trionfo tanto clamoroso da domandarsi, con un po' di stupore, come mai questo netto, pacato, solido, luminoso pittore sia stato fino ad oggi tanto ignorato dagli scrittori ed amatori d'arte parigini. Inaugurazione ufficiale, scambio di complimenti e d'augurii, telegrammi in tutto il mondo. Per settimane gran folla nelle sale; in tutti i giornali, articoli d'entusiasmo sulla pittura olandese, e, perciò, sull'Olanda. E adesso cominciano a parlarne le riviste.

Mesi fa scrivemmo in questa pagina dell'esposizione d'arte spagnola a Londra.

Leggono mai giornali stranieri alla Consulta? All'Istruzione non lo chiediamo neppure. Ora se alla Consulta leggono giornali stranieri, è possibile che da quelle cronache non sappiano trarre una conclusione? Sì, va bene: la diplomazia, i convegni politici e diplomatici, i trattati, le convenzioni, e magari i Libri Verdi. Tutti prodigi abbaglianti, anzi accecanti; nè questo è il luogo per discuterne. Ma che al decoro, se non al trionfo politico, ed alla " penetrazione „ commerciale giova la penetrazione dell'arte, della cultura, magari della moda; che ad essere considerati e stimati all'estero per quel che siamo (non chiediamo di più) e magari a vendere all'estero macchine agricole, automobili, tessuti di cotone e di seta, giovano proprio le mostre d'arte e i concerti di musica; che ad esempio, la cultura tedesca, la filosofia tedesca e la musica tedesca, hanno fatto nel mondo da battistrada all'industria tedesca, e i romanzi e la pittura e l'eleganza parigine sono state per un secolo e più la migliore propaganda della politica e delle industrie francesi: queste verità perchè noi soli sulla terra ci ostiniamo a ignorarle? Anzi a negarle? Dico negarle perchè è impossibile che le ignorino il ministro dell'Istruzione o il ministro degli Esteri. Si aggiunga che oggi agli esteri è direttore degli Affari Politici Mario Lago, il quale per anni ha scritto d'arte con un amore e un buon gusto ed un senno rarissimi allora e rari anche adesso; che nello stesso ministero esiste un ufficio che, se non si chiama di propaganda, di fatto lo è, e lo dirige, dicono, un uomo colto, esperto ed attivo. Che aspettano costoro per dare coi fatti all'arte italiana almeno il merito di far amare e rispettare l'Italia? Non hanno fiducia nell'arte moderna? Hanno torto; ma siamo pronti, per brevità, anche a dar loro ragione. Si rivolgano all'arte antica. Hanno da scegliere almeno tra sette od otto secoli d'arte e, da Napoli a Venezia, tra cento scuole e maniere: arte pura ed arte decorativa, quadri e mobili, miniature e sculture, sete e bronzi, arazzi e vetri, armi e merletti. Hanno paura, loro soli, dei rischii nei trasporti? Ricorrano alle raccolte private oltre che a quelle pubbliche. Ma insomma si ricordino che la bellezza, se non governa il mondo, ajuta a governarlo.

E si ricordino anche che i governi i quali l'hanno ignorata, sembravano governi: ma erano solo uffici di scrivani o, come oggi si dice, ministeri.

LUIGI DAMI: Segretario di Redazione.

Stab Arti Grafiche A. Rizzoli & C. - Milano
Achille Clerici: Gerente responsabile.

SOCIETÀ ANONIMA TENSI

CAPITALE L. 2.500.000 INTERAMENTE VERSATO

MILANO

STABILIMENTI PER LA FABBRICAZIONE DELLE CARTE PATINATE PER ILLUSTRAZIONE E PER LA CROMO

CARTE E LASTRE PER FOTOGRAFIA E RADIOGRAFIA

DEUTSCHE KUNST UND DEKORATION

BEGINN DES XXIV JAHRGANGS

IL FASCICOLO
DOPPIO D'APERTURA 1921

MOSTRA PER MEZZO DI

100 ILLUSTRAZIONI E FOGLI SUPPL. ARTISTICI COLORATI LE COSE PIÙ INTERESSANTI DELL'ARTE DEI NOSTRI GIORNI MUNITE DI RELAZIONI ESAURIENTI ED INTERESSANTISSIME DEI PRIMI SCRITTORI.

DOMANDATELO AL VOSTRO LIBRAIO!

RIFERENDOVI A QUESTA INSERZIONE VI SPEDIREMO QUESTO IMPORTANTE FASCICOLO FRANCO DI PORTO VERSO PAGAMENTO DI L. 18

PROSPETTO CON ILLUSTRAZIONI GRATIS AD OGNUNO.

VERLAGSANSTALT ALEXANDER KOCH
DARMSTADT S. O. 18

ART IN AMERICA

RIVISTA BIMESTRALE ILLUSTRATA

Abbonamento annuo . . . . . Doll. 6
Un fascicolo separato . . . . . „ 1
Spedizione all'estero 60 cent. di dollaro in più

La più bella rivista d'arte che si pubblichi in America. Gode di una fama internazionale e conta tra i suoi collaboratori i più autorevoli scrittori d'arte del mondo.

Contiene articoli basati su ricerche originali e informazioni importantissime.

Pubblica spesso nuove scoperte riguardanti l'origine e la storia di importanti oggetti e mette in valore opere d'arte dimenticate.

FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN
EDITORE
8, WEST 47th STREET - NEW YORK CITY
U. S. A.

art et décoration

La grande rivista francese d'arte moderna ricercata per le sue numerose riproduzioni in nero e a colori

TUTTE LE ARTI E SOPRATUTTO LA DECORAZIONE INTERNA DELLA CASA

Sommari dei fascicoli pubblicati in:

GENNAIO

Qualche nuova interpretazione della flora. — Gli acquerelli di Signac. — Il nostro studio sul mobilio moderno (6°). — *Le point de Nice* (pizzi). — Il pittore italiano Armando Spadini. — Cronaca: Le città e i monumenti, i musei, le esposizioni, ecc. — Tavola a colori fuori testo: Signac: Le Pont des Arts — *46 riproduzioni di cui 8 a colori.*

FEBBRAIO

L'arte cristiana moderna. — Il pittore ed incisore Henri Rivière. — Medaglie e placche di guerra. — L'arte della carrozzeria e l'automobile di lusso. — Cronaca: Monumenti ai morti in guerra - I teatri, ecc. — Tavola fuori testo a colori: Denis: L'Annunciazione. — *55 riproduzioni.*

MARZO

Edgar Brandt e la casa di un fabbro. — Il vasellame cinese. — Il pittore K. X. Roussel. — Cronaca: Note e informazioni - Le esposizioni, le vendite, ecc. — Tavole fuori testo a colori: Vaso cinese in terra smaltata - *Bol* giapponese in terra smaltata. — *44 riproduzioni.*

APRILE

Il salone degli artisti decoratori. — Mathurin Méheut pittore della Bretagna. — Cronaca: Monumenti, esposizioni - Libri e riviste. — Tavola fuori testo a colori: Méheut: Bretagna, primavera. — *62 riproduzioni.*

Ogni fascicolo: In Francia Fr. 6,— Estero Fr. 7,—
L'abbonamento: „ „ 60,— „ „ 70,—

Si spediscono fascicoli di saggio gratis.

PARIGI — 2, Rue de l'Echelle e presso tutti i librai.

LIDO·VENEZIA
LA·SPIAGGIA·RIGENERATRICE·
IO·RITORNAI·DALLA·SANTISSIM'ONDA·
RIFATTO,SI'·COME·PIANTE·NOVELLE·
RINOVELLATE·DI·NOVELLA·FRONDA·
·DANTE 2 XXXIII
EXCELSIOR·PALACE·HOTEL
GRAND·HOTEL·DES·BAINS
HOTEL·VILLA·REGINA·
GRAND·HOTEL·LIDO
SPES

THE BURLINGTON MAGAZINE

Gli interessanti articoli di cui segue l'elenco, sono stati pubblicati con illustrazioni dal BURLINGTON MAGAZINE

PITTORI E PITTURE

La linea come mezzo di espressione nell'arte moderna	ROGER FRY	N. 189-191
Le sculture di Maillol	"	" 85
Paul Cézanne	"	" 173
M. Larionow e il balletto russo	"	" 192
Vincenzo Van Gogh	R. MEYER-RIEFSTAL	" 92
I post-impressionisti	A. CLUTTON-BROCK	" 94
Post-impressionismo e estetica	CLIVE BELL	" 118
Cézanne	MAURICE DÉNIS	" 82-83

ARTE CINESE

Un Budda primitivo di bronzo	HAMILTON BELL	N.° 135
L'altare Tuan-Fang	" "	" 149
La scultura cinese su pietra a Boston	F. W. COBURN	" 103
Porcellane della famiglia verde	SIR W. H. BENNETT	" 18

Si prega, inviando l'ordine, di segnare il numero dell'esemplare.

Dopo la sua fondazione, che data dal 1903, il BURLINGTON MAGAZINE ha costantemente progredito nella stima del pubblico. Esso conta nel numero dei suoi collaboratori gli scrittori più competenti non solo dell'Inghilterra, ma anche della Francia, dell'Italia, di Spagna, dell'Olanda, del Belgio, dell'America ed è riconosciuto unanimamente come una delle principali riviste del mondo.

PREZZO dell'abbonamento annuo (indice semestrale compreso) fr. 100 franco di porto - Un numero fr. 7,- franco

THE BURLINGTON MAGAZINE – 17 OLD BURLINGTON STREET, LONDON W. I.

PUBBLICAZIONE MENSILE ILLUSTRATA PER GLI AMATORI

Rappresentante: B. SEEBER - Via Tornabuoni, 20, FIRENZE

TRANSATLANTICA ITALIANA

SOCIETÀ DI NAVIGAZIONE — Capitale L. 100.000.000

GENOVA

Servizi celeri postali fra l'Italia, il Nord e Sud America

con grandiosi e nuovissimi Piroscafi

Trattamento e servizio di lusso - Tipo *Grand Hôtel*

Linea del Centro America e del Pacifico

Servizio in unione alla

"SOCIETÀ NAZIONALE DI NAVIGAZIONE"

Capitale L. 150.000.000

Partenze regolari da Genova per: Marsiglia, Barcellona, Cadice, Teneriffe, Trinidad, La Guayra, Puerto Cabello, Curaçao, Puerto Columbia, Cartagena, Cristobal, Balboa, Guayaquil, Callao, Mollendo, Arica, Iquique, Antofagasta e Valparaiso.

In costruzione: sei Piroscafi misti per Passeggieri e Merci:

Cesare Battisti - Nazario Sauro - Ammiraglio Bettolo
Leonardo da Vinci - Giuseppe Mazzini
Francesco Crispi

Macchine a Turbina - Doppia elica - Velocità 16 miglia
Dislocamento 12.000 tonnellate

Per informazioni sulle partenze, per l'acquisto dei Biglietti di Passaggio e per imbarco di Merci, rivolgersi alla Sede, in GENOVA, Via Balbi, 40, od ai seguenti Uffici della Società nel Regno: MILANO, Galleria Vittorio Emanuele, angolo Piazza della Scala - TORINO, Piazza Paleocapa, angolo Via XX Settembre - NAPOLI, Via Guglielmo Sanfelice, 8 - PALERMO, Corso Vittorio Emanuele, 67 e Piazza Marina, 1-5 - ROMA, Piazza Barberini, 11 - FIRENZE, Via Porta Rossa, 11 - LIVORNO, Via Vittorio Emanuele, 17 - LUCCA, Piazza San Michele - MESSINA, Via Vincenzo d'Amore, 19.

EDITORIAL Y LIBRERIA DE ARTE
M. BAYÉS - BARCELLONA (SPAGNA)
C. TALLER, 32 (APARTADO 418)

VELL I NOU

RIVISTA D'ARTE ANTICA E MODERNA. REDAZIONE IN DIVERSE LINGUE NEO-LATINE. FASCICOLI MENSILI DA 32 A 36 PAGINE CON NUMEROSE ILLUSTRAZIONI

PREZZO D'ABBONAMENTO

AL II VOLUME, CON 1 SUPPLEMENTO (CONTENENTE LA TRADUZIONE IN SPAGNOLO, DEGLI ARTICOLI SCRITTI IN ALTRE LINGUE).

SPEDIZIONE ORDINARIA PESETAS 30.—
SPEDIZIONE RACCOMANDATA " 33.—

PREZZO DEL I VOLUME

RILEGATO IN TELA (SENZA SUPPLEMENTO) COMPRESE LE SPESE DI PORTO . . PESETAS 45.—

5½
1050
ala Dedalo